NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 fr. Envoi recommandé : 600 fr. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 300 Frs (Etranger : 350 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française . .	1.700 Frs	France, Union Française . .	3.300 Frs
Etranger	2.000 Frs	Etranger	3.800 Frs

et Ciné-Club : 2.800 Frs (France) et 3.200 Frs (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA,
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trim. 1959

CAHIERS DU CINÉMA



94 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● AVRIL 1959 ★ 94

NOTRE COUVERTURE



berto Rossellini, pendant le tournage d'**INDIA 58.**

manquez pas de prendre page 47 **LE CONSEIL DES DIX**

Cahiers du Cinéma

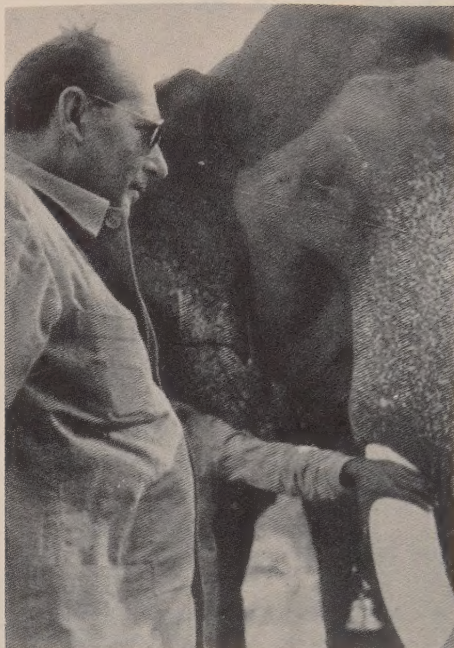
AVRIL 1959. TOME XVI. — N° 94

SOMMAIRE

Les Films

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

ENTRETIEN AVEC



ROBERTO ROSSELLINI

par Fereydoun Hoveyda et Jacques Rivette

On sait que, de son voyage aux Indes (1), *Roberto Rossellini a rapporté deux sortes de pellicules, l'une, en 16 mm. fournit actuellement la matière d'une émission de Télévision,* J'ai fait un beau voyage, *l'autre, en 35 mm. était réservée à un long métrage intitulé provisoirement* India 58. *Ni le montage, ni la sonorisation n'en sont encore tout à fait achevés. Mais, cédant à notre impatience, Rossellini a bien voulu convier l'équipe des* CAHIERS *à une projection de la copie de travail.*

— *C'est le documentaire pour la Télévision que vous avez tourné en premier ?*

— Oui, ce fut pour moi la préparation du film, la possibilité de me rapprocher de l'Inde. J'ai cherché d'abord à observer, à faire un simple reportage, sans aucun parti pris, sans l'intention même d'aboutir à une construction cinématographique particulière. Dans le

1. — Cf. « Rossellini tourne India 57 », par Jean Herman (CAHIERS DU CINEMA n° 73).

film, au contraire, la matière est dramatiquement élaborée. Ce que j'ai tâché d'exprimer c'est le sentiment donné par l'Inde, c'est la chaleur intérieure des gens de l'Inde. J'ai essayé, si je puis dire sans ridicule, de rendre poétiquement mes sensations de reporter.

La nature est dans la ville

— *C'est pour cela que vous avez supprimé délibérément dans le film tout sketch qui aurait rapport aux villes ?*

— Oui et non. J'avais conçu un beaucoup plus grand nombre d'épisodes, et j'ai tourné ce que j'ai pu. J'ai dû faire un choix, me limiter aux aspects les plus particuliers et qui me permettraient d'aller plus à fond dans la connaissance de l'Inde. Les épisodes qui me paraissaient un tout petit peu plus explicatifs ou techniques, je les ai abandonnés.

— *Pourquoi les animaux ont-ils dans le film une telle importance ?*

— Parce qu'en effet ils ont de l'importance aux Indes. Ce qui m'a frappé, en rentrant, c'est, chez nous, l'absence totale de la nature. Là-bas, l'homme est toujours dans la nature. C'est très important : un homme même très moderne, comme l'est l'homme indien vit en contact avec la nature, exactement tout le temps. Cette présence de la nature, vous l'avez même dans les villes. Inutile d'aller à la campagne : la nature est dans la ville. Ici, la nature n'existe plus. Même la campagne n'est plus la nature. Les arbres qu'on trouve au bois de Boulogne, ce sont des arbres, certes, mais ce n'est pas la nature.

— *C'est donc à dessein que vous commencez par une séquence documentaire sur les villes, pour finir par la nature ?*

— Oui. Je commence par le documentaire, parce que c'est de cette réalité que je pars, pour pénétrer à l'intérieur des choses. Si j'avais tourné tous les épisodes que j'envisageais, cela aurait fait un film très long. Heureusement j'ai rencontré des difficultés de tout genre : le climat, puis les distances. Un déplacement vous prenait quinze jours. Le matériel s'abîmait. Avec la chaleur la pellicule se collait, et il fallait sauter d'une chambre à air conditionné à l'autre.

La veuve, la réforme agraire et le silence

— *Quels critères vous ont-ils guidé dans l'élimination de certains sketches ?*

— J'ai commencé par faire ceux que je considérais comme les plus urgents, sur lesquels je ne pouvais avoir de doute, afin d'être plus libre par la suite. Et j'ai éliminé ceux qui pouvaient être plus techniques, plus explicatifs, moins — je ne sais pas, çà m'embête d'employer ce mot — poétiques. Il y a trois épisodes que j'ai délibérément mis de côté. Premièrement, une histoire où devaient s'opposer l'Inde moderne et l'Inde ancienne. Il s'agissait de la veuve d'un homme qui avait monté une vaste entreprise industrielle. Elle avait été malheureuse toute sa vie, car son mari ne s'intéressait qu'à sa fabrique. Mais, une fois le mari mort, le frère de celui-ci veut vendre la fabrique et plier bagage. La veuve refuse. Il lui semble que c'est une espèce de trahison vis-à-vis de son mari. Elle sacrifie ses bijoux et tout ce qu'elle a pour racheter la part du beau-frère et continuer à faire marcher la fabrique, en sachant que c'est fichu d'avance, qu'elle court à la faillite. Elle le fait quand même, parce que c'est un signe, une preuve de fidélité. Si j'ai supprimé cet épisode, c'est qu'il semble en effet moins purement indien que les autres. Il pourrait se passer dans n'importe quel pays — et pourtant, l'importance de la famille, c'est quelque chose de très indien.

Le second épisode montrait des « community projects », ces entreprises d'Etat dont le but était le développement des villages, la réforme de l'agriculture, etc. C'est une des choses les plus curieuses de l'Inde : on envoie dans les villages des gens qui ont des connaissances assez poussées de l'agriculture, non pas pour faire la leçon, mais comme serviteurs, pour être à la disposition du village et si seulement le village en veut. De cette façon on a obtenu des résultats extraordinaires. C'est très intéressant, mais j'ai dû renoncer à cet épisode, parce qu'il était plus important politiquement que poétiquement et que le sketch du barrage exprimait déjà suffisamment la même idée.

Quant au troisième épisode, c'était une sorte de fable, il se passait dans un village de montagne où s'étaient retirés deux ou trois ermites pour vivre une vie de contemplation.



Rossellini (à gauche) et son équipe, pendant le tournage d'*India* 58. Caché par la caméra, le chef opérateur Aldo Tonti.

Il régnait là, en face des montagnes immenses, un silence extraordinaire. Et puis, tout à coup, vint le bruit. Des camions commencèrent à parcourir la route qui traversait le village. A cent kilomètres plus loin, on se mit à construire un barrage ou quelque chose de ce genre. Les deux ou trois ermites voulurent partir. Mais le village, qui tirait pourtant un certain bénéfice du progrès (il était peuplé de petits artisans, de tisserands qui maintenant gagnaient plus facilement leur vie en vendant du coca-cola ou de l'essence) afin de garder les ermites, décida de construire une déviation... Et puis il fallut reconstituer le silence, et, du moment qu'on a perdu le sens du silence, sa reconstitution est une affaire effrayante. Les portes, les fenêtres, les moindres choses, tout cela c'était du bruit. La reconquête devait être longue et patiente. C'était amusant, n'est-ce pas, mais un peu trop fabriqué. Il s'agissait en somme d'un apologue, d'une fable. Et, dans mon film, il ne m'intéressait pas de faire des apologues.

La contemporanéité de l'Histoire

— Tous vos sketches, pourtant, ont une allure de fable.

— Peut-être, mais ce sont avant tout des faits réels que j'ai filmés tels quels. Il n'y a pas à en tirer une morale. Ce sont des faits qui sont là et qui expliquent ce qu'est l'homme, les hommes, la nature, etc. Le sketch que je viens de raconter comportait une morale et cela me gênait.

— L'idée du bruit se retrouve dans l'épisode du tigre, où l'arrivée d'un groupe électrogène rompt l'harmonie de la jungle.

— Oui, mais l'épisode du tigre a l'avantage d'être extrêmement plus simple. Ici, nous avons vraiment l'homme et la nature. L'équilibre de la nature se rompt, donc quelque chose arrive. L'autre sketch était un peu plus élaboré : cela sortait de la ligne générale d'*India* 58.

Aux Indes, vous savez, la nature est tellement évidente, si puissamment évidente ! J'ai tâché de défaire la légende et de regarder les choses dans leur réalité. Par exemple, le montreur de singes meurt parce qu'il y a un orage de chaleur. C'est un fait météorologique : il est doté d'un tel pouvoir qu'il exerce une influence sur les hommes, qu'il en devient dramatique. J'étais parti avec la ferme intention d'éviter les lieux communs : parmi ces lieux communs il y a les tigres, les éléphants, les cobras, etc. Mais ces lieux communs naissent toujours d'une réalité. Cette réalité, donc, il vaut mieux la regarder telle quelle. Et ce qui (comme je le dis dans les émissions de Télévision) est frappant aux Indes, c'est la contemporanéité de l'Histoire. Vous êtes plongés dans une humanité tout à fait primitive et vous êtes aussi dans les temps modernes. Les échantillons de toutes les périodes historiques sont là, sous vos yeux, absolument sur le même plan. Voilà, je crois, l'aspect le plus frappant de l'Inde.

— *N'y avait-il pas dans votre projet un autre épisode encore : l'histoire d'une femme, chef de bande de brigands ?*

— Celui-là je l'ai abandonné tout de suite parce que l'idée m'en était venue en Europe en lisant les journaux. C'était un truc pour un certain genre de presse à sensation. Il n'y avait rien à en tirer.

— *Et cette histoire d'un homme très riche qui décide d'abandonner tous ses biens et de partir sur les routes en mendiant ?*

— Ce n'était pas un sketch à proprement parler. Je savais que des choses de ce genre arrivent souvent aux Indes, mais ce n'était qu'une idée générale : je n'ai rien construit là-dessus.

— *Les Indes vous sont-elles apparues différentes que ce que vous pensiez ?*

— Oui, l'Inde est très profondément différente. Je veux dire que, superficiellement, son aspect correspond assez bien à celui que vous avez imaginé : profondément, non. Par exemple, on parle du mysticisme indien, et c'est un fait que les Indiens sont mystiques, c'est-à-dire accordent une grande importance à la vie métaphysique. Mais c'est un fait aussi, qu'ils sont extrêmement réalistes, extrêmement concrets. Ils possèdent un esprit très cartésien et ce sont en même temps des matérialistes.

L'impression d'un monde

— *Et pourquoi les Indes ? Vous y pensiez depuis longtemps ?*

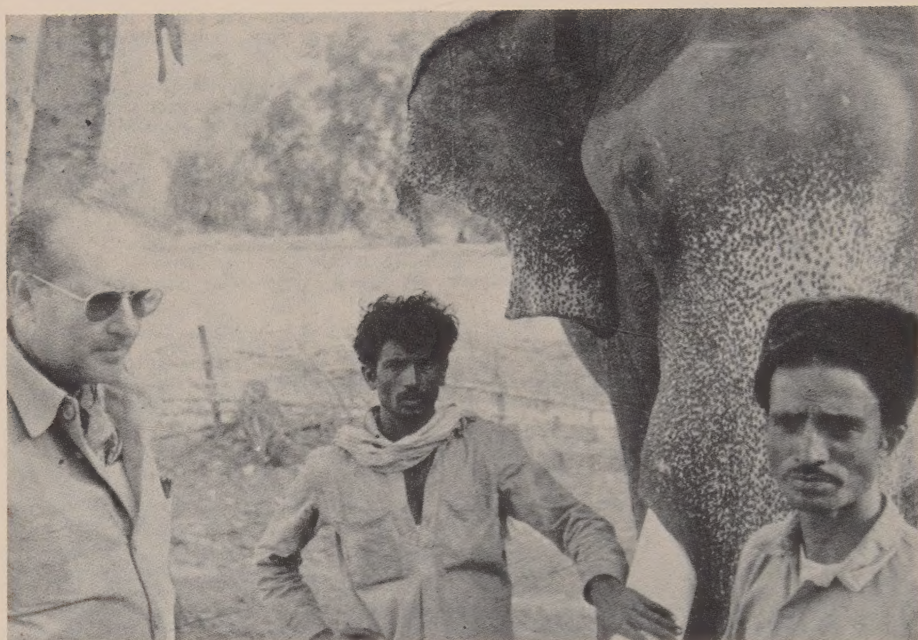
— Si j'ai pensé aux Indes, c'est parce que ce pays a gagné récemment une grande lutte par les moyens les plus modestes. La non-violence, simple point de départ, est devenue ensuite un instrument extrêmement effectif. Bien sûr, l'attitude des travaillistes anglais est pour beaucoup dans cette victoire, mais c'est un fait non moins certain que la lutte, là-bas, a été conduite selon des méthodes tout à fait inusuelles pour nous. Nous, au contraire, étant absolument intolérants, nous devons toujours affirmer nos désirs ou nos rêves avec la crosse, puisque nous ne trouvons pas le temps de laisser les autres se persuader, accepter, ou s'approcher en raisonnant, etc. C'est cela, avant tout, qui m'a attiré aux Indes.

— *Pourquoi, dans ce cas, n'avez-vous pas construit une histoire unique et vous êtes-vous borné à des aspects particuliers ?*

— Oui, ces aspects sont particuliers, fragmentaires, mais l'Inde est quelque chose de tellement complexe, que, si vous ne la touchez pas un peu par ci, un peu par là, sous des apparences qui sont tout de même assez différentes, vous ne réussirez, je crois, à rien donner. Construire une histoire unique, c'était construire quelque chose de très faux. Ne croyez-vous pas ?

— *En somme, vous retournez à l'esprit de* Paisa. India *marquerait donc une rupture avec vos films précédents ?*

— Quand vous avez marché dans une certaine direction, vous perdez la curiosité, vous perdez l'enthousiasme. Vous vous accrochez à d'autres choses. En fin de compte,



« Parmi les lieux communs de l'Inde, il y a les tigres, les éléphants, les cobras, etc. Mais ces lieux communs naissent toujours d'une réalité... »

je n'ai cessé d'aller davantage à la recherche de l'homme, de l'individu. Puis, certains de mes derniers films étaient assez autobiographiques. C'étaient des apologues pour moi-même (aujourd'hui du moins je peux le comprendre, si je ne l'ai pas compris sur le moment). Puis j'ai senti le besoin de rechercher de nouvelles sources, puisqu'ici je n'en trouvais point. Je les ai trouvées aux Indes. Ce que je voudrais savoir c'est si, en voyant le film, abstraction faite des anecdotes, on en sort avec l'impression d'un monde ou non. J'ai cherché avant tout à donner cette impression-là. Peu m'importe la méthode par laquelle j'ai essayé d'atteindre mon but. C'est lui seul qui compte, et c'est à vous, c'est au public, de juger s'il était urgent de montrer ce monde ou non. Dans *Voyage en Italie,* il convenait de faire jouer une ambiance. L'important, ce n'était pas tant la découverte d'un pays que son influence dramatique sur les deux personnages. C'était le troisième élément : d'une part un couple, d'autre part l'Italie. Dans *India,* la donnée n'est pas une donnée de conflit. Il importe que le spectateur sorte du film avec une impression semblable à celle que j'ai eue.

— *Pourquoi avez-vous placé l'épisode du singe en dernier ? Est-ce qu'il est plus dramatique ?*

— C'est difficile à dire, parce que tout est fondé sur les sentiments. Je crois qu'à ce moment-là, les sentiments deviennent non seulement plus subtils, mais plus vifs, plus brûlants. Je n'ai pas mis cet épisode à la fin parce qu'il était le plus dramatique, mais parce qu'il figure la règle parfaite de la Nature. Les vautours attendent, mais ils ne vont pas manger l'homme parce qu'il n'est pas mort. Il faut attendre le décret de mort. Il faut que soit, en quelque sorte, légalisée la mort de l'homme pour que les vautours — partie de la nature — bougent et viennent accomplir leur fonction de nature. Çà c'est

déjà assez extraordinaire. Alors, son maître mort, le pauvre singe qui n'est plus un singe ni un homme, éprouve le besoin d'aller à la fois chez les singes et chez les hommes, de retourner en arrière et d'aller en avant. C'est bien là le drame qui est notre drame à tous. C'est la lutte à laquelle nous sommes mêlés.

— *Nous avons senti durant la projection de votre film un parti pris de réduire l'histoire et le jeu de l'essentiel. Est-ce bien un parti pris ?*

— Oui, et même plus qu'un parti pris. Un effort continuel. Dans son article sur *Voyage en Italie,* Rivette m'avait comparé à Matisse. Cela m'a beaucoup frappé et je peux vous dire que je suis devenu conscient de ce dépouillement. Dépouillement qui représente pour moi un nouvel effort, mais quand je réussis à l'atteindre, c'est alors une joie sans limite.

Le montage me gêne

— *Dans votre entretien avec Renoir et Bazin, publié par* FRANCE-OBSERVATEUR, *vous aviez médit du montage.*

— Oui, le montage n'est plus essentiel. Les choses sont là — et surtout dans ce film. Pourquoi les manipuler ? Les gens qui font du cinéma croient que le cinéma est toujours un peu un miracle. On va en projection et l'on voit quelque chose sur l'écran, c'est déjà étonnant. Et puis l'on comprend le texte que disent les acteurs. C'est étonnant encore. Le procédé technique étonne toujours : moi non, mais beaucoup de gens. Eh bien, même chose pour le montage : c'est un peu le chapeau du magicien. On met dedans toutes ces techniques et puis l'on sort un pigeon, un bouquet de fleurs, une carafe d'eau... on remue et l'on ressort une carafe d'eau, un pigeon, etc... Le montage du moins pris dans ce sens est une chose qui me gêne et que je ne crois plus nécessaire. Je veux dire le montage dans son sens classique, celui qu'on apprend comme un art à l'IDHEC. Il était probablement essentiel dans le cinéma muet. Un film de Stroheim n'existerait pas sans le montage. Stroheim essayait dix solutions pour voir laquelle était la plus efficace. Il était question alors de reconstituer un langage propre au cinéma, un langage au sens de véhicule et non pas un langage poétique.

Aujourd'hui, cela n'est plus nécessaire. Il y a, bien sûr, dans mon film, un côté « montage » ; c'est affaire de bonne utilisation des éléments, mais non de langage.

— *Au temps du muet ce que l'on filmait n'avait que peu de réalité en soi. On retrouvait la réalité par le jeu du montage.*

— Et puis il y a ceci d'important que la caméra aujourd'hui est devenue absolument mobile. Au temps du muet elle était absolument immobile. Faire des travellings était, au début, considéré comme une entreprise insensée.

— *Votre montage n'obéit donc à aucune idée préconçue ?*

— Aucune. Je ne prémédite rien. Ce que je posséderais plutôt, c'est une certaine rapidité d'observation, et je me fonde sur les choses que je vois. Je sais toujours que, si l'œil est porté à voir certaines choses, c'est qu'elles sont valables. Je ne fais pas de philosophie dessus... Non, vraiment, je n'aspire pas à un montage traditionnel. Je prends les choses toujours en mouvement. Et je me fiche complètement d'arriver ou non à la fin du mouvement pour raccorder le plan suivant. Quand j'ai montré l'essentiel, je coupe : cela suffit. Il est beaucoup plus important de raccorder ce qu'il y a dans l'image. Si l'on regarde mon montage avec les yeux d'un cinéaste, je comprends bien qu'il puisse gêner, mais je crois qu'il n'est nullement nécessaire de le regarder avec les yeux d'un cinéaste.

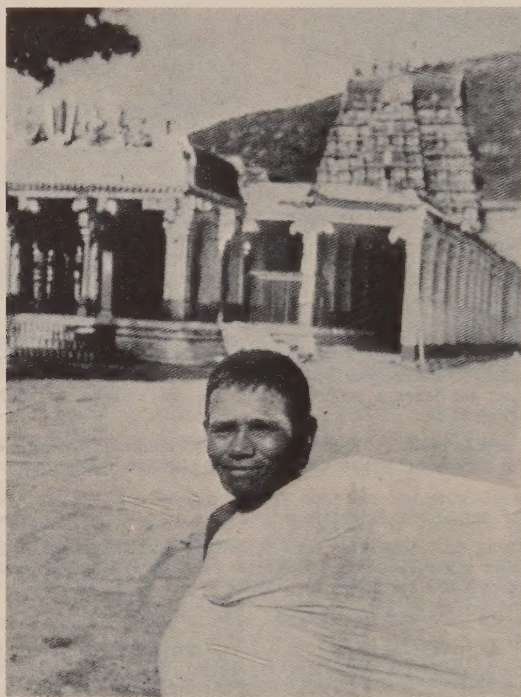
L'image et l'idée

— *André Bazin se méfiait des truquages qui reposaient sur le montage. Il fallait, disait-il, montrer le tigre et l'homme dans le même plan. Votre film les montre séparément.*

— Si on veut rendre l'histoire plus crédible, logiquement, c'est mieux de les montrer tous deux dans le même plan. Mais si elle est crédible par d'autres moyens, je ne vois

pas pourquoi il faudrait user d'une technique particulière. Tout dépend de ce que l'on veut faire. Je ne veux pas donner un spectacle. Bazin de son point de vue, certes avait raison. S'il s'agit de créer une sensation, la sensation, bien sûr, est plus forte si on montre le tigre et l'homme en même temps. Mais mon histoire, elle, n'a pas besoin de sensation. Vous vous rappelez comment l'épisode commence : un long travelling dans la jungle, pendant lequel on entend le chant d'amour des tigres. Il n'était même pas besoin, peut-être, de voir les tigres. Je les montre pour souligner un peu.

Je ne calcule pas. Je sais ce que je veux dire et je trouve le moyen le plus direct pour le dire. C'est tout, je ne me casse pas la tête. Si c'est dit, peu m'importe la façon dont c'est dit. Vous m'assurez que mon film donne l'impression d'un choix fait d'avance.



« Les choses sont là... Pourquoi les manipuler ?... »

Non, les choses ne sont pas « choisies », mais les idées sont fermes. Un certain choix, sans doute, a déjà été fait, mais sur l'idée. L'important, ce sont les idées, non les images, il suffit d'avoir des idées très claires et l'on trouve l'image la plus directe pour exprimer une idée.

— *C'est même là votre credo de cinéaste.*

— Oui, les idées, il y a mille autres façons de les exprimer que par le film, en écrivant, par exemple, si j'étais écrivain. La seule chose que le film possède en plus, c'est la possibilité de mettre dans un seul photogramme dix choses à la fois. Il n'est pas besoin d'être analytique dans le cinéma — tout en l'étant.

Les vrais problèmes

— Peut-on vous poser alors la question inverse de celle de tout à l'heure ? Pourquoi pas un simple documentaire, à la façon de Flaherty ?

— Ce qui m'importait, c'était l'homme. J'ai tâché d'exprimer l'âme, la lumière qui est à l'intérieur de ces hommes, leur réalité qui est une réalité absolument intime, unique, accrochée à un individu avec tout le sens des choses qui sont autour. Car les choses qui sont autour ont un sens, puisqu'il y a quelqu'un qui les regarde, ou du moins ce sens devient unique par le fait que quelqu'un les regarde : le héros de chacun des épisodes qui est en même temps le narrateur. Si j'avais fait un strict documentaire, j'aurais dû abandonner ce qui se passait dans l'intérieur, dans le cœur de ces hommes. Et d'ailleurs même, pour pousser le documentaire jusqu'à la fin, il fallait aussi, je crois, regarder le cœur de ces hommes.

— C'est, en somme, une reprise au début du néo-réalisme ?

— Oui, c'est cela.

— Mais, peut-on vous demander une seconde fois, pourquoi les Indes ? Ce que vous avez fait aux Indes, pensez-vous qu'on puisse le faire tout aussi bien au Brésil et même en France, en Italie ?

— Oui. Je dois même vous dire que toute mon entreprise indienne a été pour moi une sorte d'étude pour un projet plus vaste que j'ai déjà mis sur pied.

Je crois que tous les moyens de diffusion de la culture sont devenus stériles par le fait qu'on a entièrement abandonné la recherche de l'homme, tel qu'il est. On a commencé à donner des stéréotypes d'hommes, des ersatz des sentiments, de l'amour, de la mort, du sexe, de la morale. On traite de faux problèmes, parce que nous vivons plongés dans une civilisation dont le drapeau est l'optimisme. Tout marche très bien... sauf de petites choses. On a bâti comme çela de faux problèmes. Par exemple — et c'est un des lieux communs les plus irritants pour moi — celui de la jeunesse. La jeunesse a toujours été un problème et sera toujours un problème. Ce n'est pas un problème particulier à ce siècle. Il peut revêtir un certain aspect extérieur : par exemple, donner des coups de pieds dans le ventre d'une vieille dame (aujourd'hui d'ailleurs, on lui cracherait plutôt à la figure). La révolte des fils envers les pères, dès l'histoire la plus ancienne, a toujours existé. Chaque fois qu'une nouvelle génération arrive, pour accomplir sa fonction même, elle doit se révolter : sans cela elle ne sert à rien.

Aujourd'hui donc, on vise à poser de faux problèmes et l'on oublie les vrais problèmes des hommes. Et les vrais problèmes, qu'est-ce que c'est ? Avant tout, il faut connaître les hommes tels qu'ils sont, il faut commencer par faire un acte d'humilité profonde et tâcher de s'approcher des hommes, de les voir tels qu'ils sont avec objectivité, sans idée préconçue, sans débats moraux, du moins au début. Moi, j'ai un respect très profond pour les hommes. L'homme le plus horrible est tout de même respectable. L'important est de découvrir les raisons pour lesquelles il est horrible. Moi, je ne me permets pas de condamner.

A présent que le monde est devenu si minuscule, on continue à ne pas se connaître du tout. On ne connaît pas ses voisins, on ne connaît pas les gens de la rive gauche, on ne connaît pas les Suisses ! Aujourd'hui, où nous vivons coude à coude, c'est extrêmement important de commencer à se connaître, puisque c'est seulement en partant d'une connaissance très profonde des hommes, et en faisant une analyse très réelle, sans parti pris, sans vouloir démontrer rien du tout, de cette tendresse, de cette affection, qui peut naître envers un autre individu, que l'on trouvera peut-être une solution aux problèmes qui se posent maintenant et qui, même techniquement, sont différents de ceux qui se sont posés avant nous.

Un nouvel esclavage

Peut-être cela nous éloigne-t-il de notre propos, mais je veux dire ce que sont mes préoccupations d'ordre moral. L'art abstrait est devenu l'art officiel. Je peux comprendre un artiste abstrait, mais je ne peux comprendre que l'art abstrait devienne l'art officiel,

puisqu'il est vraiment l'art le moins intelligible. Ces phénomènes là ne se produisent jamais sans raison. Quelle est la raison ? C'est qu'on tâche d'oublier l'homme le plus possible. L'homme, dans la société moderne et dans le monde entier, sauf probablement en Asie, est devenu l'engrenage d'une machine immense, gigantesque.

Il est devenu un esclave. Et toute l'histoire de l'homme est faite de passages de l'eclavage à la liberté. Il y a eu toujours un certain moment où l'esclavage l'emportait, et puis la liberté a repris le dessus : très rarement, ou pour des périodes très brèves, puisque à peine avait-on atteint la liberté, qu'immédiatement après on reconstituait l'esclavage. Dans le monde moderne on a créé un nouvel esclavage. Et cet esclavage, qu'est-ce



« *A présent que le monde est devenu si minuscule, on continue à ne pas se connaître du tout...* »

que c'est ? C'est l'esclavage des idées. Cela, par tous les moyens qui vont du roman policier à la radio, au cinéma, etc. Grâce au fait aussi que les techniques se sont extrêmement développées et que les connaissances qu'on peut avoir d'une façon approfondie, dans un domaine restreint, pour être efficaces au point de vue social, empêchent l'homme d'avoir d'autres connaissances. Je ne sais plus qui disait : « *Nous vivons dans le siècle de l'invasion verticale des Barbares.* » C'est-à-dire, l'approfondissement extrême des connaissances dans une certaine direction et une ignorance immense dans toute autre direction.

Depuis que je fais du cinéma, j'entends dire qu'il faut faire des films pour un public qui a la mentalité moyenne d'un enfant de douze ans. C'est un fait que le cinéma (je parle de lui en général), comme la radio, la télévision, ou tous les spectacles qui sont dédiés

aux masses, accomplit une espèce de crétinisation des adultes, et, en revanche, accélère énormément le développement des enfants. C'est de là que vient ce manque d'équilibre qu'on constate dans le monde moderne : de l'impossibilité qu'il y a de se comprendre.

Je ne crois pas à cet optimisme

Voici, je crois, un problème qui doit se poser aujourd'hui d'une façon très sérieuse et très dramatique : tâcher de faire connaître des choses, répandre des idées, faire soupçonner qu'il y a autre chose dans le monde. Je ne crois pas du tout à cet optimisme souriant qui fait qu'on prend un chef d'état malade avec des ulcères, un cancer, etc., et qu'on le farde comme une vedette pour le présenter à la télévision, afin qu'il joue la santé, l'explosion de la vie, alors qu'on sait bien qu'au dedans tout est en morceaux ! Cet optimisme-là peut nous conduire à des malheurs épouvantables. Que penser d'un monde qui veut se croire absolument heureux et qui, pour être heureux, doit boire, ou aller chez le psychanalyste, ou prendre de la cocaïne, ou des « tranquilisants ». Ces « tranquilisants » se sont répandus d'une façon incroyable : à peine l'homme éprouve-t-il une petite angoisse qu'il prend une pilule et l'angoisse est finie ! Est finie aussi la raison de la vie. La raison de la vie intelligente, au sens étymologique du mot : « comprendre » les choses « en dedans ».

Comprendre, c'est cela qu'il faut faire aujourd'hui. Puisque, en face de nous, est en train de naître un monde nouveau dans lequel les découvertes techniques extraordinaires ont été faites. Il y a bien quelqu'un par-ci, par-là, qui a le sens de ce qu'il fait, mais un sens très vague. Les autres s'amusent comme s'ils lisaient un roman. Ils ne savent pas du tout ce qui va se produire dans le monde. C'est pourquoi le mensonge circule d'une façon extraordinaire. Je crois qu'il n'a jamais été aussi répandu qu'à présent.

Voulez-vous un exemple de ce qu'est le pouvoir de la publicité ? Je l'ai lu dans le livre « Hidden Persuasers ». Il s'agit du chocolat. Il y a dix ou quinze ans, on le vendait toujours en grosses tablettes. Les petits chocolats étaient une chose rare. Puis est arrivée la publicité des dentifrices (« le chocolat provoque des caries »), et, en même temps, la mode des gens maigres (moi, je suis gras, et je suis pour les gras). Tout d'un coup, la consommation du chocolat a diminué dans le monde. Les pauvres cultivateurs de cacao mouraient de faim, les enfants devenaient hydropiques, ce fut tragique. Le chocolat était une affaire qui tombait : il a fallu la reprendre. On l'a étudié de façon très sérieuse et très scientifique. On a pensé que pour résoudre le problème, il fallait présenter le chocolat de telle façon qu'il donne satisfaction au sentiment de culpabilité du consommateur. Et c'est ainsi qu'on a commencé à fabriquer de petits chocolats. Les affaires se sont remises à marcher, les enfants ont cessé d'être hydropiques, etc. C'est épouvantable. Non ? vous ne trouvez pas ?

Commencer par se connaître les uns les autres

Aujourd'hui, l'individu est envahi à chaque moment de la journée par des choses qui viennent de l'extérieur et ce sont toujours des choses menaçantes. En fin de compte, tout est menaçant. « Buvez Coca-Cola », c'est une menace déjà. Vous croyez qu'aujourd'hui nous pouvons être satisfait du monde dans lequel nous vivons ?

— *Ne pensez-vous pas que le monde de l'Inde puisse devenir, à son tour, semblable au nôtre ?*

— Je ne me préoccupe pas de regarder si loin. Ce qui me préoccupe, c'est que les hommes sont maintenant en face de problèmes immenses, puisque toute notre civilisation est mise en cause aujourd'hui. C'est que nous sommes en train de nous agiter pour sauver des choses dont nous ne savons pas exactement s'il faut les sauver ou non. Ce serait déjà un excellent point de départ si les hommes commençaient par se connaître. Ce fut, par exemple, en Italie, un moment extraordinaire, pendant la guerre, que celui où l'envahisseur est arrivé. Nous étions sous la domination des Allemands, des fascistes, sous les persé-

cutions, etc., et puis, un beau jour, les autres sont arrivés. Comme des ennemis. Trois jours après, ils se sont aperçus que nous n'étions pas des ennemis, puisque nous étions des hommes, leurs égaux. Je me souviens d'une phrase qui était à Rome dans toutes les bouches : « *C'est un pauvre fils à maman, lui aussi.* » Etait née de la guerre une fraternité extraordinaire qu'on a réussi à tuer en trois ans. Une fraternité admirable.

Alors, pour quelles raisons ne pas faire l'effort d'aller voir les hommes partout, de commencer à les raconter aux autres hommes, de montrer que le monde est plein d'amis — et non pas plein d'ennemis, même s'il existe des ennemis. Le tigre, tout à coup, par un accident quelconque, devient mangeur d'hommes. Mais, par nature, il ne l'est pas. Les automobiles, elles aussi, sont des mangeuses d'hommes, puisque tous les jours il meurt quinze personnes sur les routes de France. On ne peut pourtant pas haïr la voiture parce qu'il y a des accidents.

Eh bien ! le cinéma ? quelle fonction peut-il avoir ? Celle de mettre les hommes en face des choses, des réalités telles qu'elles sont, et de faire connaître d'autres hommes, d'autres problèmes.

— *Mais n'est-il pas en train de perdre son audience !*

— Oui, mais ces contractions d'audience sont minimes. Et puis, on ne peut pas voir tout en fonction du cinéma. Il faut voir en fonction du monde. C'est une réalité, aujourd'hui, que la télévision. Il y a aussi la radio. Il y a aussi les livres qui coûtent dix francs. Il y a aussi les journaux, qui coûtent vingt-cinq francs (ils coûtent un peu plus cher que les livres et ils sont plus minables !)

Les choses telles qu'elles sont

Cette entreprise dont je parle, il faut la mener par tous les moyens. Ma tentative peut être ridicule, inutile, non réussie, mais enfin j'ai commencé à faire des émissions pour la télévision. Là, je pouvais, non seulement fournir l'image, mais dire et expliquer certaines choses. J'ai ainsi tâché de contribuer à la connaissance d'un monde très proche de nous. Et qui compte tout de même quatre cents millions d'hommes. Quatre cents millions d'hommes, ce n'est pas peu. C'est le sixième du genre humain. Il faut le connaître.

Peut-être mon émission de télévision pourra-t-elle aider à la compréhension de mon film. Le film est moins technique, moins documentaire, moins explicatif, moins didactique, mais, comme il fait percevoir un pays à travers l'émotion plutôt qu'à travers la statistique, il permet sans doute d'y pénétrer encore mieux. Voilà, je pense, ce qui est important et que j'ai l'intention de faire dans le futur. C'est pourquoi j'ai tâché de mettre sur pied, en France, avec des amis, une semblable entreprise.

— *Ces films, vous voulez les tourner vous-même ?*

— Les faire réaliser surtout. Commencer par l'enquête, par la documentation et passer ensuite aux motifs dramatiques, mais pour représenter les choses telles qu'elles sont, pour rester sur le terrain de l'honnêteté. Oui, il faut que le cinéma apprenne aux hommes à se connaître, à se reconnaître, les uns les autres au lieu de continuer à raconter toujours la même histoire. On ne fait que des variations sur le même thème. Tout ce qu'on peut savoir sur le vol, on le sait. On sait tout ce qu'on peut savoir sur le hold-up. Tout ce qu'on peut savoir sur le sexe : non pas tel qu'il est vraiment, bien sûr, mais ses à-côtés, eux, nous les connaissons tous. La mort, que signifie-t-elle encore ? La vie : qu'est-ce qu'elle signifie ? La douleur : qu'est-ce qu'elle signifie ? Tout a perdu sa signification réelle. Il faut tâcher, je le répète, de revoir les choses telles qu'elles sont, non pas en matière plastique, mais en matière réelle. Là, sans doute, est la solution. Alors, peut-être pourrons-nous commencer à nous orienter.

(*Propos recueillis au magnétophone par* FEREYDOUN HOVEYDA et JACQUES RIVETTE.)



Jean-Claude Brialy dans *Les Cousins.*

PAUL OU LES AMBIGUITÉS

par

Jean Domarchi

Venant immédiatement après *Le Beau Serge*, *Les Cousins*, le nouveau film de Claude Chabrol, s'inscrit dans une veine à laquelle le cinéma français ne nous a guère accoutumés jusqu'ici, celle du *cinéma en liberté*. Il faut en effet remonter à *La Règle du Jeu* pour rencontrer à la fois tant de désinvolture et tant de profondeur.

Les Cousins n'appartient à aucun genre déterminé. C'est un film qui nous sollicite dans mille directions, nous invitant à réfléchir sur le travail, la chance, l'amour, la mort. Il traite apparemment de la vie quotidienne de deux jeunes gens dont le destin n'est nullement exemplaire. Aucune volonté de prouver, d'édifier ou de convaincre. Rien que celle de nous plaire et de nous instruire.

Poe et Balzac

Je vais cependant avouer sans ambages mon embarras. Je me sens encore incapable, après plusieurs visions du film, d'en proposer une explication qui me satisfasse pleinement. Claude Chabrol nous dit qu'il a pour thème « *l'asphyxie de la pureté au contact de la société* ». Je suis d'un avis différent. Mon sentiment est que l'on retrouve dans *Les Cousins* des rapports humains dont l'archétype se trouve dans *Strangers on a Train* d'Alfred Hitchcock et dans le « William Wilson » d'Edgar Poe. Toutefois, ces rapports se situent dans un contexte radicalement différent : celui de la France de 1958.

Bien que Chabrol ait échappé au piège du réalisme vulgaire, bien qu'il soit animé d'une volonté constante de stylisation, il doit à son maître Balzac *un sens du terre à terre*, du prosaïque, qu'il sait dépasser pour solliciter notre esprit bien au-delà d'un drame quotidien, si grave soit-il. Si ce film déconcerte, ce sera parce qu'un apparent

détachement s'y allie avec un lyrisme sans cesse réfréné et toujours présent. En conséquence, taxer Chabrol d'insincérité ou de bluff me paraît bien superficiel, car il sait à merveille et coïncider avec ses personnages et se détacher d'eux. Il sait être en dedans et en dehors de son histoire. En ce sens, ses procédés de narration cinématographique correspondent aux procédés de narration des grands romanciers. Chabrol ne saurait être grand lecteur de romans impunément, et *Le Beau Serge, Les Cousins,* valent essentiellement par des qualités romanesques, plus que par des qualités dramatiques. Il faut insister aussi sur la nature très particulière de son humour, sur son attirance très prononcée pour l'horrible dans ce qu'il recèle de drôle. Chabrol connaît la valeur destructrice du rire, et son dialoguiste Paul Gégauff la connaît aussi, d'où leur merveilleuse entente.

Mais ce rire n'est ni ricaneur, ni sarcastique : il exprime seulement une certaine jubilation impavide devant le grotesque de la vie de société. Ce rire, certes, n'est ni charitable, ni indulgent, mais Chabrol refuse de s'en laisser accroire. Il n'est pas dupe de certaines simagrées. Sa lucidité, quoique non exempte de sécheresse, est toujours corrigée par une tendresse très réelle pour ses personnages, même s'ils n'en sont guère dignes.

Me voici maintenant au cœur de mon propos. L'originalité des *Cousins* provient non seulement d'une annexion au domaine du cinéma français de motifs (moraux ou psychologiques) qui semblaient être l'apanage de quelques Anglo-Saxons (romanciers, cinéastes ou caricaturistes), mais d'un sens des rapports sociaux que Balzac n'aurait pas mésestimé. Sa subtilité provient peut-être de la délicatesse avec laquelle ces deux courants se fondent pour donner naissance à une œuvre d'une exceptionnelle saveur.

« Je est un autre »

Avant d'entrer dans le vif du débat, donnons un bref aperçu du scénario. Un jeune provincial, Charles, vient terminer ses études de droit à Paris, chez son cousin Paul. Charles est studieux, honnête et pur, Paul, au contraire, est paresseux, cynique et, en apparence du moins, détaché de tout. C'est un mauvais sujet qui mène une vie dissipée (une vie « ironique » comme aurait dit Dostoïevsky), et qui ne trouve rien de mieux que d'interrompre une idylle en cours entre Charles et une jeune fille, Florence, en faisant de cette dernière sa maîtresse. L'année scolaire s'achève, rythmée par les « surboums » de Paul et les veilles studieuses de Charles. Paul est reçu, Charles échoue. Charles, ulcéré, pense à tuer Paul, mais c'est Paul qui le tue accidentellement.

Voilà donc une histoire très simple, une *scène de la vie privée* (et aussi de *la vie parisienne)* qui prolonge avec d'autres héros cette *scène de la vie de province* qu'était *Le Beau Serge*. On pense au « Contrat de mariage » ou encore à « Un début dans la vie » tant la situation est prosaïque ; et les esprits chagrins pourraient à bon droit dénoncer dans la modestie du propos un manque d'envergure et d'ambition, un refus du *grand sujet* qui ne serait que la preuve de la stérilité des réalisateurs de moins de quarante ans. Bien à tort, selon moi. Chabrol a choisi précisément un scénario volontairement simple pour décrire un certain nombre de rapports subtils et complexes. Une histoire pleine de rebondissements, de coups de théâtre, aurait compliqué inutilement sa tâche, qui était, non de nous raconter les aventures d'X ou Y, mais de décrire aussi impartialement que possible les relations ambiguës de Paul avec son entourage.

Car Paul, justement, ne se comprend qu'en fonction de Clovis, son âme damnée, et de Charles, le cousin de province. Je ne veux pas dire par là qu'à l'instar de la Sainte Trinité, Charles, Paul et Clovis ne font qu'un tout en étant trois. Je veux simplement insister sur le fait qu'une de leur *dimension essentielle* réside dans l'autre. Les philosophes n'ont jamais été capables de définir correctement les rapports avec autrui (Hegel et Marx mis à part). Peut-être parce qu'ils se placent trop exclusivement du point de vue d'une théorie de la connaissance. Or, il est bien vrai qu'*on ne connaît jamais personne*. L'admiration, le dédain, l'amour et la haine, l'amitié et l'hostilité ne

sont que les diverses modalités de ce mystère fondamental qu'est l'existence de l'autre. Toutes ces conduites sont fondées sur une méconnaissance à peu près totale de ce qu'est véritablement l'autre, car l'autre ne se livre que partiellement à vous. Vous ne savez de lui que ce qu'il veut bien vous faire savoir. Il ne faut donc pas se placer sur le terrain de la connaissance pour déterminer la signification des rapports avec autrui. C'est ce que Hitchcock a compris. La connaissance du cœur humain, au sens où l'entend la tradition romanesque française, lui est étrangère. *Les rapports se situent pour lui sur le terrain de la prise de conscience de soi à travers l'autre* (1). La conscience de soi est aussi bien conscience d'autrui que la conscience d'autrui conscience de soi. Elle est donc, existentiellement parlant, « l'identité de l'identité et de la non-identité ». Je est un autre, mais cet autre est moi. Nous ne pouvons pas éviter la dialectique. Les rapports intersubjectifs, par essence contradictoires, sont par essence dialectiques, et l'ambiguïté serait la *catégorie* qui les définit.

Une ambiguïté corruptrice

Après Melville, Poe, Gide, Renoir, Hitchcock, Chabrol a bien senti cela, et *Les Cousins* en administre magistralement la preuve. Paul est et n'est pas Clovis. Il est et n'est pas Charles. Clovis est et n'est pas Paul. Plus précisément : *Clovis est ce que pourrait être Paul, et Charles ce qu'il voudrait être.* D'où ce double mouvement d'identification et de scission qui définit les rapports de Paul avec Clovis et Charles. L'attraction et la répulsion sont ici simultanées. Ainsi de Paul, qui a avec Clovis des rapports *ambigus* faits de condescendance, de dédain et de crainte, parce que Clovis est en

(1) C'est-à-dire sur le terrain de l'*expérience*. C'est un type d'expérience de cette sorte qu'H. Melville décrit dans « Pierre ou les ambiguïtés ».



« Clovis est ce que pourrait être Paul...



... et Charles ce qu'il voudrait être. »

clair, et crûment, ce que Paul n'est encore qu'à l'état d'ébauche. Il est amèrement ce que Paul est de manière espiègle et enjouée.

En face de Paul : Charles, le provincial au cœur pur, le romantique attardé plein de bons sentiments, désireux de s'engager. Il tombe amoureux dès son arrivée, et le voilà lié à jamais. On devine qu'une telle aptitude à l'authenticité ne peut qu'agacer Paul, et à juste titre. Mais il est juste aussi de dire qu'au même instant cette aptitude lui fait envie. D'où son attitude équivoque. Il met à l'épreuve cet amour pur, de concert avec Clovis, et sa volonté de profanation trouve sa récompense. Le grand amour de Charles et de Florence, un peu par le fait du hasard, un peu par le fait d'une fatalité inhérente aux personnages, vole en éclats. Mais la machination de Paul et de Clovis est suivie par toute une série d'attentions de Paul pour Charles. Et réciproquement, Charles, au lieu de rompre délibérément toutes relations avec Paul, *restera chez lui.* Il accepta de manger avec Florence et Paul des tomates à la provençale, d'assister aux manifestations plus ou moins discrètes de leur liaison. Comment cela est-il explicable, sinon par le fait que Charles prend progressivement conscience de lui-même à travers Paul ? Il perd ses illusions et fait son éducation en regardant vivre Paul. Il entrevoit à travers Paul ce qu'il pourrait être et ne sera jamais. En un mot, si Charles est le double de Paul, c'est que Paul est donc le double de Charles. Voilà bien l'identité dans la différence dont je parlais tout à l'heure. *Charles est en acte ce que Paul est en puissance.* Il n'aspire pas à la pureté, car il est pur. Paul, au contraire, aspire à la pureté, mais sa manière de rechercher la pureté est dérisoire. Il couvre de son mépris une surprise-party dont il est le promoteur en jouant du Wagner et du Mozart, puis en déclamant, coiffé d'un képi de la Wehrmacht, un poème en allemand, à la lumière d'un chandelier. Cette scène (comme celle d'ailleurs de la machination sur laquelle

je reviendrai tout à l'heure) est capitale. Le plan s'achève au moment où Paul éclaire de son chandelier Charles et Florence en train de s'embrasser. Que de sentiments contradictoires dans ce simple geste !

Et Florence ? Elle est comme Charles victime de son passé. Il est vrai que ce n'est pas un passé d'enfant sage, mais de fille très libre. Il suffit à Clovis de rappeler ce passé pour briser les velléités de passion durable de Florence. On peut, psychologiquement, contester cette scène. Il semble arbitraire que Florence cède si facilement. Comment un amour sincère peut-il aisément se volatiliser ? Qu'il suffise d'un discours de Clovis sur des « peaux qui ne s'accordent pas » ? Il faut pour comprendre cette scène abandonner le terrain de la psychologie traditionnelle. C'est parce que l'amour de Florence est sincère qu'elle renonce à Charles. Mais n'est-ce pas quitter une convention pour une autre convention ? *(« Une fille comme moi, avec un type comme vous ? »).* Nullement, car Clovis place le débat sur son véritable terrain. La femme, en général, n'est pas sentimentale, du moins pas comme l'homme. L'amour est pour elle une question de peau. L'amour, ce sont deux peaux qui s'accordent. Aucune sincérité ne prévaut contre l'accord de deux épidermes et de deux fantaisies. Florence doit se plaire avec Paul tout en aimant Charles, car elle est *à la fois l'un et l'autre.* Le fil d'Ariane des *Cousins,* c'est peut-être cette ambiguïté corruptrice qui *définit des rapports nécessairement instables, nécessairement éphémères.*

Abstraction et bourgeoisie

En écrivant ceci, je souhaite qu'on ne me taxe pas de subtilité excessive. Nous avons affaire, je le rappelle, à un film moderne, où *rien n'est expliqué,* où, au-delà d'une histoire au demeurant banale, il convient de retrouver en filigrane les obsessions de l'auteur. La fin, de ce point de vue, est très caractéristique. Paul tue accidentellement Charles. Faut-il voir dans cette mort une illustration de l'idée souvent exposée par Hitchcock selon laquelle les innocents (en fait, des pseudo-innocents) paient pour les coupables (Cf. *I Confess* et *The Wrong Man)* ? Et faut-il dire que la chance de Paul à la roulette russe, qui est ici le comble de la malchance, n'est que le signe d'une manifestation divine ? Peut-être qu'en choisissant cette fin de préférence à celle qu'il avait un instant envisagée (les deux cousins retrouvant une sorte de pureté originelle au contact de la nature), Chabrol a-t-il voulu donner une conclusion chrétienne à son histoire. Il n'est pas interdit toutefois de déceler dans cette conclusion un contenu radicalement différent, d'y voir par exemple le triomphe de l'abstraction. Quoi de plus abstrait que la bonne ou mauvaise chance ? Et n'est-il pas normal que dans une société aussi abstraite que celle-ci, la solution des drames qui s'y nouent soit également abstraite ? On a pensé à Bergman, et il est bien vrai que la tonalité *désenchantée* qui règne dans tout le film invite à cette comparaison. Mais je crois que la ressemblance est plus superficielle que profonde. Non, tout bien pesé, et ne fût-ce que par le rôle que Chabrol attribue lui-même à l'apparence (et que *Vertigo* illustre si bien), c'est bien à Hitchcock qu'il faut se référer pour comprendre *Les Cousins.*

Mais, par le sens très réel qu'il a des rapports sociaux (autant que des rapports proprement inter-subjectifs), c'est à la tradition réaliste qui va de Balzac à Simenon (en passant par Flaubert, Zola et Maupassant) qu'il convient de faire appel pour comprendre tout de suite combien est riche l'inspiration qui a présidé à ce film.

Il semblerait à première vue que Chabrol fait litière de détails pourtant très importants pour qui veut décrire, par exemple, un candidat à un examen de droit. L'ancienne troisième année de droit comportait un écrit, on n'y faisait pas de droit pénal, et on ne risquait pas de se faire remarquer par le professeur en n'allant pas



« Charles acceptera de manger avec Florence et Paul des tomates à la provençale. »

au cours (il valait mieux fréquenter les travaux pratiques). Les étudiants y ont de plus une moyenne d'âge de dix-sept à vingt ans, et non plus de vingt-cinq ans comme dans le film. Un universitaire sourcilleux pourrait se scandaliser de ces inexactitudes. Dirai-je qu'elles ne sont jamais gênantes ? Le réalisme indéniable de Chabrol (non dépourvu de fantastique) se situe ailleurs. C'est dans la mesure où il oppose deux styles de vies bourgeoises que *Les Cousins* peut se réclamer de la paternité balzacienne. Charles et Paul incarnent des types de comportement qui, temporellement, ne s'accordent pas ; car si Charles représente encore le bourgeois d'hier, Paul est bien le bourgeois d'aujourd'hui. Charles appartient à la génération des ascètes, des travailleurs ayant un sens aigu de leurs responsabilités. Paul, à celle des jouisseurs qui tournent le dos à la morale des parents, ou plus exactement, qui se contentent de l'ignorer. Et, comme me le faisait remarquer Jean-Luc Godard, si Charles est Rastignac *avant* le bal chez Mme de Bauséant, Paul, c'est Rastignac *après* le bal chez Mme de Bauséant. Je crois que Charles est un peu Félix de Vandenesse et un peu (par une certaine veulerie) Lucien de Rubempré ; et que Paul ressemble un peu à de Marsay (par la désinvolture royale) et un peu à Maxime de Trailles (par le sens de la combine). Paul représente l'idéal du rentier qui vit noblement de ses rentes, c'est-à-dire qui ne fait rien, mais qui connaît déjà suffisamment les ressorts de la société pour s'en tirer sans dommage. Il aspire à profiter de la société bourgeoise dont il ne méconnaît pas les douceurs de vivre. Mais son attitude à l'égard de cette société est un perpétuel *jugement* (témoin, la première surprise-party où il jette un défi à la bassesse de goût de ses invités en leur jouant succesivement du Mozart et du Wagner). Et son attitude est légitime, car, si la plupart de ses petits amis « ne sont concernés par rien », il a, lui, la nostalgie de quelque chose d'autre. Charles, au contraire, est d'une naïveté touchante. Il ferait sienne la maxime de Franklin qui figurait sur nos cahiers de lycéen : « *Si quelqu'un te dit qu'il s'est enrichi autrement que par le travail et l'économie, évite-le, c'est un imposteur.* » Mais il n'en a pas moins une secrète

envie pour Paul qui, d'une certaine manière, est « arrivé ». Et Charles, le bourgeois d'hier, va faire place au bourgeois de demain.

Les marxistes auraient donc tort de se scandaliser, et de décréter que ces personnages ne sont pas intéressants, que ce sont des jeunes crevés du seizième arrondissement. Ils sont très représentatifs au contraire d'un style qui est commun à toutes les sociétés fondées sur la division en classes, et sur l'inégale distribution des richesses. Il se peut que ce style soit condamné par l'histoire, mais il n'en existe pas moins. Le réalisme ne consiste pas seulement à photographier des gens sordides dans des maisons lépreuses, il consiste aussi à photographier des gens non moins sordides dans de fastueuses demeures. Dans un système comme le nôtre, la petitesse des sentiments, l'absence d'idées, la bassesse des gestes n'est pas l'apanage d'une seule classe, car l'argent par sa présence, *ou par son manque,* corrompt tout ce qu'il touche. On me pardonnera de ne pas épiloguer sur ce point et de faire grâce au lecteur d'un plus long dévelopement. Qu'il me suffise de dire pour finir que la sécheresse voulue de Chabrol dans certaines notations ne vient pas de son tempérament, elle découle de la société qui est sous ses yeux et qu'il a à décrire. Une intrigue accessoire nous montre un jeune étudiant, Philippe, se suicidant pour une jeune fille de mœurs et de langage fort libres. La compassion (d'ailleurs mitigée) que nous pouvons éprouver vient de ce que les sentiments purs ne peuvent prévaloir contre certaines *réalités objectives* de la société que bien des femmes (surtout les jolies) incarnent parfaitement. Chabrol n'est pas misogyne ni misanthrope : il juge simplement à leur juste valeur certains échantillons d'humanité caractéristiques de tout milieu fortuné. Et partant, son film définit la *structure idéale* de ce milieu.

Jean DOMARCHI.

LES COUSINS, film français de CLAUDE CHABROL. *Scénario :* Claude Chabrol. *Dialogues :* Paul Gégauff. *Images :* Henri Decae. *Décors :* Bernard Evein et Jacques Saulnier. *Musique :* Paul Misraki. *Interprétation :* Jean-Claude Brialy (Paul), Gérard Blain (Charles), Juliette Mayniel (Florence), Claude Cerval (Clovis), Corrado Guarducchi, Guy Decomble, Stephane Audran, Geneviève Cluny, Paul Bisciglia, Françoise Vatel, Michèle Meritz, Jeanne Pérez. *Production :* AJYM Films 1958. *Distribution :* Films Marceau.



Gérard Blain dans *Les Cousins.*



Moi, un Noir de Jean Rouch.

L'AFRIQUE VOUS PARLE DE LA FIN ET DES MOYENS

par Jean-Luc Godard

Nos lecteurs le savent déjà par les extraits du commentaire que nous avons publié dans notre numéro 90, avec *Moi, un Noir* (ex-*Treichville*), Jean Rouch ajoute un troisième volet à son immense triptyque nigérien. Les deux autres étant constitués par *Jaguar* (en fait, le premier long-métrage de Rouch, non sorti encore à ce jour), et *Les Fils de l'eau*, composé d'une série de courts métrages ethnologiques, allant de *La Circoncision* aux *Maîtres Fous*.

Comme *Les Cousins* sont le contraire du *Beau Serge*, dans *Moi, un Noir*, Jean Rouch raconte une histoire inverse de celle de *Jaguar*. Tel un reporter d'actualité filmant Jayne Mansfield à la descente du Los Angeles-Paris, ou François Mitterrand sortant de l'Elysée, Rouch filme les mésaventures d'une petite bande de Nigériens,

venus ingénument chercher fortune dans la belle ville d'Abidjan. O, Abidjan des lagunes ! dit tendrement la chanson. Tous ces Vittelloni malgré eux habitent Treichville, un quartier indigène sorti du sol en quelques mois, à l'image des villes de westerns, et qu'avec mépris, ils traitent, histoire de rire, de « Chicago de l'Afrique ». Rien d'étonnant, donc, à ce que les personnages de *Moi, un Noir* se surnomment entre eux Edward G. Robinson, Eddie Constantine-Lemmy Caution, ou Tarzan. Sans oublier Elite, P'tit Jules et Dorothy Lamour.

Toute l'originalité de Rouch est d'avoir fait de ses acteurs des personnages. Acteurs au sens le plus simple du terme d'ailleurs, du seul fait qu'ils sont filmés *en action*, et que Rouch se contente de filmer cette action après l'avoir, à l'instar de Rossellini, organisée *logiquement*, dans la mesure du possible. Mais voilà, diront les fâcheux, ce possible est-il possible ? Nous allons bien voir.

Ainsi, l'un des acteurs, Edward G. Robinson, est le fils d'un notable de Niamey. C'est un « lettré » possédant ses deux bacs, et qui aurait pu marcher sur les traces d'Houphouet Boigny. Mais il se trouve qu'un beau jour, on l'a expédié en Indochine. A son retour, il fut chassé de sa famille, car autrefois, lui dit son père, on revenait mort si on perdait la guerre. Et c'est là que commence le générique de *Moi, un Noir*. Rouch se met à suivre son ancien para, en travelling-avant les jours d'espoir, et arrière ceux d'amertume, à la recherche des filles, à la recherche du fric, à la *recherche :* le mot est lâché : Balthazar Claes moderne, Jean Rouch n'a pas volé son titre de carte de visite : *chargé de recherche par le Musée de l'homme*. Existe-t-il une plus belle définition du cinéaste ?

Pas de demi-mesures

Prenons Malraux, à l'époque où il vadrouillait dans les milieux du Kuomintang. En sortit un admirable roman, « Les Conquérants ». Mais, les yeux bleu de Prusse de Garine pendant ses longues conversations avec Borodine, s'ils n'avaient pas été couchés sur le papier de Gallimard, ne seraient-ils pas plus beaux, s'ils avaient été filmés en Kodachrome 16 mm., puis aggrandis en Eastman ? Malraux le sait d'ailleurs bien puisqu'il tourna *L'Espoir* avant de l'écrire.

Car enfin, il n'y a pas de demi-mesures. C'est ou la réalité, ou la fiction. Ou bien on met en scène, ou bien on fait du reportage. On opte à fond ou pour l'art, ou pour le hasard. Ou pour la construction, ou pour le pris sur le vif. Et pourquoi donc ? Parce qu'en choisissant du fond du cœur l'un ou l'autre, on retombe automatiquement sur l'autre ou l'un.

Je précise. On fait *Alexandre Newsky* ou *India 58*. On a le devoir esthétique de tourner l'un, ou moral de tourner l'autre. Mais on n'a pas le droit, par exemple, de tourner *Nanouk* comme on tournerait *L'Aurore*. Il se trouve que *L'Espoir* est un beau film, mais n'aurait-il pas été plus beau encore si, soit un type comme Haroun Tazieff, soit un type comme Arthur Penn, avait été conseiller technique à la place de Denis Marion. Ce que je veux dire, c'est ceci. Le tort de Malraux a été de ne pas s'engager à fond dans une direction ou dans l'autre. Exemple : la Mercedes fonçant dans une ruelle de Valladolid pour s'écraser sur un canon antichar, le montage de cette scène choque esthétiquement, si on la compare aux mitrailleuses d'*Octobre* crachant une balle par plan. Et de même, pour une raison inverse, les plans à la *Païsa* choquent moralement par rapport à la traversée de Florence dans le film de Rossellini, ou à l'exécution d'une balle dans la nuque des francs-tireurs de Mao-Tsé-Toung dans un Pékin d'Eclair-Journal. Autrement dit, sa mise en scène sacrifie a priori au pris sur le vif, et son pris sur le vif sacrifie à la mise en scène. Je dis bien *a priori*. Car c'est là qu'il y a quelque chose de gênant, qu'il n'y a jamais chez Flaherty, par exemple, ou qu'on retrouve dans *Continent Perdu*.



L'Espoir d'André Malraux.

Mettons bien les points de nouveau sur quelques « i ». Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. *Ivan le Terrible* tend à *Que Viva Mexico* et vice versa, *Arkadin* à *It's all true* et réciproquement. Entre l'éthique et l'esthétique, il faut choisir. C'est bien entendu. Mais il est non moins entendu que chaque mot comporte une partie de l'autre. Et qui opte à fond pour l'un trouve *nécessairement* l'autre au bout du chemin. *Lola Montès* est le contraire de *Jaguar*, mais ils se justifient et s'épaulent l'un l'autre car ce sont des films purs, des films d'hommes libres. On pourra dire également de la même manière qu'il n'y a pas de film plus moral que *Naissance d'une nation*, et pas de film plus spectaculaire que *Moi, un Noir*. Tout se passe donc désormais comme si la phrase fameuse de Nietzsche : *nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité*, tout se passe comme si c'était la phrase la plus fausse du monde.

Art ou hasard

Tout au moins en ce qui concerne le cinéma, nous prouve *Moi, un Noir*. Car la réponse est là, la réponse à la grande question : l'art peut-il se satisfaire du hasard ? Oui, montre Jean Rouch de mieux en mieux, c'est-à-dire en constants progrès. Exemple : Edward devenu Edgar Robinson s'entraîne en rêve pour le championnat du monde de boxe. Le gymnase est noir comme un tunnel. Rouch tourne la scène sans éclairage, sans même une lampe flood. Tant pis si on ne

voit rien, surtout que c'est de la couleur. Effectivement, pendant quelques minutes, on ne voit rien. Et puis, c'est le miracle : un visage noir se détache peu à peu, et c'est là le miracle, sur fond noir. Se révèle, devrais-je dire, car ce plan est aussi mystérieux et beau que le tirage des portraits d'Audrey Hepburn dans *Funny Face*. Jean Rouch l'ethnologue rejoint donc ici Richard Avedon, le très esthète photographe de mode. Art ou hasard ? Voilà qui prouve en tout cas que tous les chemins mènent à *Rome, ville ouverte*. Si les voies de l'art sont imprévisibles, c'est parce que celles du hasard ne le sont pas. Peut-être « parce que tout est Dieu », nous apprend la dernière image de ce film étonnant.

Cinema nuovo

Tout est clair maintenant. Se fier au hasard, c'est écouter *des voix*. Comme la Jeanne d'autrefois, notre ami Jean s'en est allé, avec une caméra, pour sauver sinon la France, du moins le cinéma français. Une porte ouverte sur un cinéma nouveau, dit l'affiche de *Moi, un Noir*. Comme elle a raison. Rouch est aussi important que Stanislawsky car, du seul fait que le cinéma existe, il a déjà comme point de départ ce que le metteur en scène russe cherchait comme point d'arrivée. Plus important que Pirandello aussi, parce que *spontanément* ambitieux, et non pas spontané par calcul, comme le Visconti de *La Terra Trema*.

Certes, *Moi, un Noir* est encore loin de valoir *India 58*. Il y a un côté blagueur chez Jean Rouch qui nuit un peu à son propos. Non que les Treichvillois n'aient pas le droit de se ficher de tout, mais il y a une certaine facilité à s'en accommoder, Un farceur peut tout aussi bien qu'un autre aller au fond des choses, mais ça ne doit pas l'empêcher d'être sévère avec lui-même. C'est des reproches dans ce genre qu'il faut faire à Jean Rouch, mais rien d'autre. Et il le sait bien d'ailleurs. Il sait que ses grands films commencent à ne plus avoir aucune commune mesure avec les petits reportages purement ethnologiques. Il sait qu'en sortant de sa chrysalide d'artisan, il est devenu un artiste.

Quand, dans *Fallen Angel*, pour ne pas perdre de vue Linda Darnell qui traverse un restaurant, la caméra fonce tellement vite à travers les consommateurs qu'on voit la main des assistants en saisir deux ou trois au collet et les tirer hors du champ pour la laisser passer, j'aime ça. Et quand Eddie Constantine, agent fédéral américain, discute le coup avec P'tit Jules dans un étourdissant flot de paroles style « Bagatelle pour un massacre », et que Rouch, accroupi à côté d'eux, la caméra sur l'épaule, se redresse lentement et s'élève à la Anthony Mann, les genoux en guise de grue, pour cadrer Abidjan, ô Abidjan des lagunes, de l'autre côté du fleuve, j'aime ça. J'aime l'aquatique mouvement d'appareil de Preminger parce qu'il me donne l'impression du « direct », et que je sens que, pour lui, c'est sa façon d'aller au plus profond des choses. Et j'aime les effets de Rouch parce qu'ils défendent la même cause, ou plutôt, je défends sa cause parce qu'elle atteint aux mêmes effets.

Tout ce qu'on pourrait dire encore sur ce film, Rouch, d'ailleurs, s'en fout. Il n'écoute jamais. Il n'est pas venu chercher son Prix Delluc à Paris. Il s'enfonce plus au cœur de l'Afrique que jamais, et tourne actuellement l'odyssée de quelques Tartarins de la brousse qui chassent le lion.

Jean-Luc GODARD.

MOI, UN NOIR, film français en couleurs de JEAN ROUCH. *Scénario :* imaginé par les interprètes. *Images :* Jean Rouch. *Interprétation :* Oumarou Ganda, Petit Touré, Alassane Maiga, Amadou Demba, Seydou Guédé, Karidyo Daoudou, Mlle Gambi. *Production :* Films de la Pléiade, 1958.

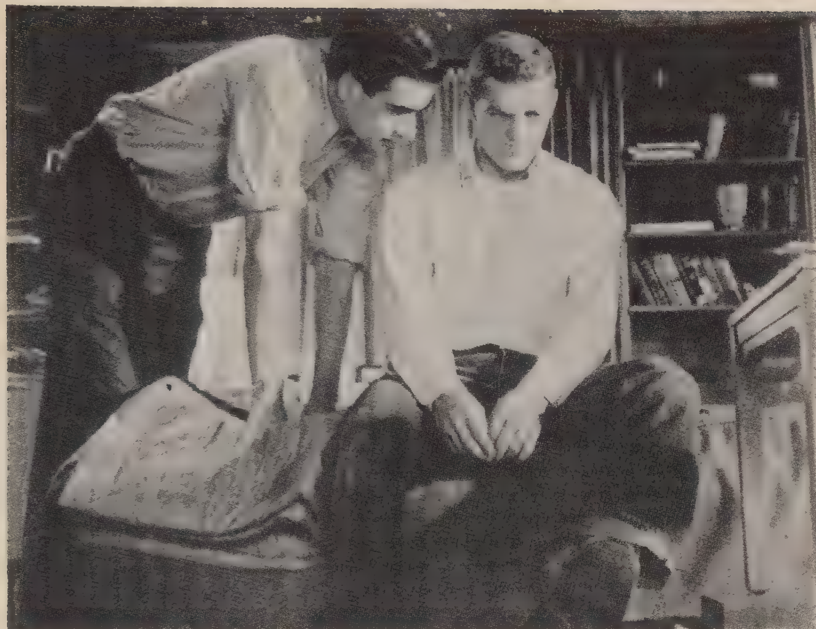
RENCONTRES A NEW YORK

par Gene Moskowitz

On raconte qu'un Martien débarqua sur un toit de New York, parmi les myriades d'antennes de télévision. Surpris, il s'écria : « Eh, les gosses, voulez-vous bien déguerpir de ce toit à la minute ou vous allez tomber. » Et il y a effectivement des dizaines de milliers d'antennes, quoique, à l'heure actuelle, avec le nombre extraordinaire de nouveaux bâtiments qui surgissent à travers toute la ville, des antennes uniques auxquelles chacun peut être rattaché commencent à remplacer les innombrables croix d'acier entrevues dans *Sur les Quais*. On ne peut plus contester l'importance de la télévision comme divertissement de masse ni ses effets directs ou indirects sur le cinéma, le théâtre, et d'autres aspects du monde du spectacle et de l'expression artistique.

Mais je m'occuperai ici uniquement des nouvelles personnalités passées de la mise en scène de télévision à celle de cinéma et non pas du processus contraire, vu qu'en général les réalisateurs et les acteurs en perte de vitesse viennent à la TV pour s'y creuser une niche confortable. Parmi les premiers, Sidney Lumet, John Frankenheimer et Robert Mulligan, tous aux alentours de la trentaine, se sont révélés dignes d'attention par leurs premiers films. On mentionnera également Delbert Mann et Arthur Penn. Au cours d'un récent voyage à New York j'ai eu l'occasion de consacrer plusieurs heures à regarder la télévision et de causer avec Frankenheimer, Lumet et Mulligan. Le manque de temps m'a empêché de rencontrer Mann et Penn.

Aujourd'hui, aux Etats-Unis, la télévision est devenue une gigantesque entreprise. Il y a neuf chaînes distinctes qui la plupart fonctionnent dix-huit heures par jour. Chaque semaine le petit écran ingurgite à la tonne grands films, actualités, reportages, pièces de théâtre, opérettes, inteviews. Le plus surprenant c'est que la TV trouve toujours de quoi satisfaire son appétit. Et même si la moyenne n'est pas d'un niveau relevé, on compte cependant un assez grand nombre de spectacles de qualité pour légitimer son existence en tant qu'art. La télévision américaine projette par centaines des petits westerns, d'une demi-heure environ (pour lesquels le metteur en scène français Robert Florey s'est fait une réputation), westerns tournés spécialement pour la TV et qui connaissent un grand succès. On y sacrifie par nécessité un peu de l'ampleur de mise dans les grands films du même genre, mais non les mythes et dogmes habituels. Le western psychologique a également beaucoup de succès et profite au maximum de l'utilisation du gros plan et du plan rapproché, caractéristique du petit écran. Les spectacles de variété sont très suivis, ainsi que les tables rondes sur tous les sujets possibles. Quant aux productions spectaculaires, ce sont en général des pièces qu'on a enregistrées en direct ou sur bande magnétique.



John Frankenheimer dirige James McArthur dans *The Young Stranger.*

L'emploi de l'enregistrement magnétique, qui permet de montrer des images quelques minutes après la prise de vues, révolutionne lentement la télévision et risque d'avoir un effet similaire sur le cinéma. Avec une bande magnétique, semble-t-il, on se rapproche davantage de la perfection exigée au cinéma, tout en gardant l'avantage du direct. Au montage on peut toujours remplacer une mauvaise scène par une meilleure sans détruire la continuité émotionnelle de la prise en direct. Mes trois interlocuteurs avaient des idées précises à ce sujet. Tous ils ont débuté à la télévision et ont toujours eu des ambitions cinématographiques. Mais ils n'ont nullement l'intention d'abandonner la TV et aimeraient y poursuivre leur activité parallèlement à des mises en scène pour le cinéma et le théâtre. En France certains cinéastes comme Jean Renoir ou René Clair viennent se frotter occasionnellement aux planches, et vice versa, mais il ne s'agit en général que d'un caprice passager. En Amérique au contraire la nouvelle vague poursuit des activités simultanées dans les trois domaines et s'inquiète particulièrement des problèmes afférant à une fusion des trois modes d'expression, fusion susceptible de les aider chacun individuellement. Il en résulte des conséquences plus ou moins discutables, notamment pour le cinéma. Nous allons en reparler avec chacun des interviewés.

JOHN FRANKENHEIMER

John Frankenheimer est un grand et beau garçon, au regard tendu, mais sachant exactement ce qu'il veut faire et s'exprimant avec une extrême concision. Il a été lui-même acteur, un très mauvais acteur, ajoute-t-il. Il a appris à faire du cinéma au cours de son service militaire et a senti que c'était là sa vocation. Une fois démobilisé il partit pour

Hollywood mais ne put même pas décrocher un poste de troisième assistant. Puis, grâce à un ami, il devint assistant de Sidney Lumet sur un spectacle de TV et lui succéda quand Lumet partit. Il se fit vite remarquer parmi les plus doués de la jeune génération. Il réalisa alors son premier grand film de cinéma, *The Young Stranger,* qui rencontra un excellent accueil auprès de la critique, mais dont il n'est lui-même pas du tout satisfait : « *Mon opérateur,* explique-t-il, *était un vieux de la vieille qui disait presque toujours non à mes suggestions. Ce qui à la télévision ne posait pas de problème, était jugé impossible par cette gloire hollywoodienne. Finalement j'ai dû céder et tourner le film très simplement.* »

Il pense que la TV permet de conférer un caractère de plus grande actualité à l'intrigue et aux personnages, tandis qu'au cinéma, vu la dimension de l'écran, l'arrière-plan et le décor jouent un rôle important. « *La TV vous laisse pourtant une certaine marge d'expérimentation en cours de tournage, vu que l'action progresse sans interruption et que les acteurs sont emportés dans le feu de cette action. Interprétation, scénario et un point de vue précis font partie intégrante de la création pour le petit écran. Si je pouvais transposer ces valeurs au cinéma tout en profitant des avantages spéciaux qui lui sont propres, si le rythme de mon film naissait petit à petit des personnages et de l'histoire, j'aurais le sentiment d'avoir réussi à être à la fois metteur en scène de cinéma et metteur en scène de TV.* » Tout en priant à voix feutrée la standardiste de cesser de l'appeler au téléphone et de lui laisser les vingt minutes de répit qu'il avait demandées, il insiste que, même s'il ne peut pas choisir tous ses sujets de TV, il essaie de prendre ceux qui correspondent à sa propre conception de l'existence. Pressés par les circonstances, les plus prometteurs des metteurs en scène de TV tournent n'importe quoi, s'efforçant d'en tirer le maximum. « *Mais,* me dit-il, *il devient alors impossible d'exprimer la moindre opinion personnelle, et sans cela aucun grand film ne sera jamais tourné. Dans mes drames télévisés, je m'efforce de montrer l'homme prenant conscience de sa condition mortelle et progressant*



James McArthur dans *The Young Stranger.*

dans la vie par une vision plus juste de notre commune destinée. Chaque personnage, fût-il la plus grosse brute, mérite notre respect, de sorte que la vie et la mort de tout un chacun n'apparaissent pas comme un simple accident dramatique, mais au contraire comme quelque chose nous concernant tous, embarqués que nous sommes dans la même aventure collective. »

Il s'efforce d'appliquer ce principe à une version de trois heures du roman d'Ernest Hemingway, « Pour qui sonne le glas », qu'il prépare actuellement pour la télévision. Ce sera le premier drame d'une telle longueur jamais télévisé, et on le projettera en deux parties au cours de semaines distinctes. « *Je l'imagine comme une sorte de vue au microscope de la guerre, non seulement de la guerre civile espagnole, mais de toutes les guerres. Pour le petit écran je cherche à obtenir un effet de réalité stylisée tandis qu'au cinéma j'aurais visé à des effets plus massifs, proportionnés aux dimensions du grand écran, mais en fin de compte, dans l'un et l'autre cas, l'essentiel est de témoigner sur la guerre, sur toutes les guerres. L'amour que nous éprouvons les uns pour les autres est la seule raison qui mérite le sacrifice de nos vies. Du moins c'est ce que je veux montrer. Mon prochain grand film, pour le cinéma, sera tiré d'un roman français, « Mort en famille ». C'est l'histoire d'une femme qui raconte ses derniers jours avec son mari, atteint du cancer. Tous deux connaissent l'issue fatale mais tâchent de tirer le maximum de bonheur et d'amour des heures qui leur restent à vivre en commun. Pour moi il n'y a là rien de morbide, au contraire ; plutôt une réaffirmation du droit à la vie et de la nécessité de la vivre dans toute son intensité. Je compte tourner dans le Sud de la France, où ce couple magnifique est censé vivre ses derniers jours.* »

SIDNEY LUMET

Sidney Lumet est un petit monsieur à lunettes, d'apparence très juvénile, au verbe rapide, à la voix perçante. Il me reçoit dans son appartement, décoré avec goût mais non sans quelque surcharge. Notre rencontre n'évoque en rien le côté un peu tendu de son premier film, *Twelve Angry Men*, mais l'aspect plus aimable de son second, *Stage Struck*. Lumet provient d'une famille d'acteurs, et monta lui-même sur les planches, ce qui explique peut-être son goût de la recherche décorative et une certaine emphase dans l'élocution. Mais il est devenu un pur metteur en scène de télévision et de cinéma, avec en outre des projets bien définis en ce qui concerne le théâtre. Tout en s'agitant nerveusement ou, en faisant les cent pas au milieu de sa collection de tableaux, il m'explique qu'il ne lui est possible de travailler que « sous pression ». Cette continuelle dépense d'énergie lui est indispensable pour trouver l'inspiration. « *Surtout à la télévision,* précise-t-il. *Vous pouvez y diriger une pièce pratiquement d'un seul souffle. Cette technique m'a beaucoup servi pour* Twelve Angry Men. *Au cinéma on peut également travailler à haute tension à condition d'avoir bien répété au préalable. Mon second film* Stage Struck *a beaucoup souffert des déficiences d'interprétation de Susan Strasberg, mais j'y tiens quand même. C'est pour moi l'occasion de payer ma dette de gratitude aux gens et choses du théâtre, parmi lesquels j'ai grandi. Je crois avoir réussi à transmettre un peu au public la présence physique et les réactions affectives du monde de la scène, du moins de ce que j'en connais. Je désire continuer à travailler pour le cinéma, mais je me refuse à aller à Hollywood. Je viens juste d'achever* Her Kind of Man, *avec Sophia Loren, entièrement tourné à New York, mais retripatouillé à Hollywood pour ce qui est de la musique et du montage. En cours d'opération, il me semble que le film a beaucoup perdu de la fraîcheur et de la simplicité que j'avais voulu lui conférer. L'histoire est celle de deux amoureux qui réalisent en fin de compte que l'amour passe avant l'orgueil individuel et les préjugés stupides ; il n'en reste guère plus qu'un mélodrame. Mon prochain film sera également réalisé à New York, d'après la nouvelle pièce de Tenessee Williams, « Orpheus Descending », avec deux vedettes redoutables, Marlon Brando et Anna Magnani.* »

« *La télévision a aidé à redécouvrir l'importance dramatique et émotionnelle du close-up et influencé le cinéma favorablement en ce sens. Evidemment parfois à la TV le close-up est une solution de paresse pour se dispenser de bien situer le personnage dans le temps et l'espace, mais bien employé, je crois son importance capitale dans les deux modes d'ex-*



Sidney Lumet (à l'extrême-gauche) dirige Sophia Loren et Tab Hunter dans *Her Kind of Man.*

pression. Twelve Angry Men, *pièce de TV et film, montrait le close-up à son plus grand avantage, nous introduisant à l'évolution morale de chacun des membres du jury. L'unité de temps, de lieu et d'action, explique en grande partie le succès de cette technique. Par contre, je crois que si vous l'imposez de force sur un sujet non adéquat, comme le fit Alfred Hitchcock avec* Rope, *le résultat risque de laisser à désirer. A la télévision vous partez du personnage et essayez de l'intégrer dans le milieu décrit par le sujet, tandis qu'au cinéma vous procédez en sens inverse. Aussi je crois que la TV pourrait apporter au cinéma les exigences de sa discipline dramatique à condition de ne pas étouffer le naturel et l'ampleur propres à l'écran large. Je me sens capable de travailler aussi bien pour le théâtre, la télévision ou le cinéma, pour autant que je garde bien claires à l'esprit les exigences propres à chacun de ces modes d'expression.* »

« *L'enregistrement magnétique est appelé à révolutionner télévision et cinéma. Dans un avenir proche on tournera sur bande magnétique, on montera à toute vitesse, et à partir d'une copie unique il deviendra possible d'organiser des projections simultanées dans des centaines de salles. On amortirait ainsi rapidement le coût de la production, ce qui permettrait de prendre de plus grands risques et de traiter des sujets plus audacieux.* » Lumet est marié à la riche héritière Gloria Vanderbilt, elle-même actrice à l'occasion. Son portrait, fait par divers artistes réputés, décore tous les murs du salon où nous nous trouvons. On reconnaît aussi bien sa présence dans telle et telle pièce du mobilier. Mais Lumet me laisse l'impression d'un homme dynamique, doué, capable de traiter de toutes sortes de sujets pour autant qu'ils l'intéressent. Il est encore trop tôt pour dire si un style original et un point de vue personnel se dégageront un jour de ses films ou s'il restera simplement un habile metteur en scène bon à tout faire.



Robert Mulligan (à droite) et Tony Perkins, pendant le tournage de *Fear Strikes Out.*

ROBERT MULLIGAN

Robert Mulligan ressemble à une version format réduit de Robert Aldrich, avec la même intensité de sentiments, la même sincérité, le même bon sens quand il parle de son travail. Il est venu lui aussi au cinéma par la télévision, a appris à l'aimer et le respecter. Certes la TV constitue à ce jour son activité principale, bien qu'il espère sous peu tourner un second film et qu'il ait dirigé une pièce au théâtre. Je lui rends visite dans une petite salle de danse où il fait répéter pour la TV une production en direct d'une vieille pièce de James Barrie, « What Every Woman Knows ». Nous nous asseyons autour d'une table, il commande un lait malté et m'accorde une heure pour discuter.

« *La TV,* assure-t-il, *possède une vitalité et une spontanéité qui manquent souvent au cinéma. Quand je fis* Fear Strikes Out *à Hollywood, j'organisai des répétitions devant un vrai public pour donner à mes producteurs une idée du film, et la présence des spectateurs renforçait l'intensité du jeu des acteurs. La TV a gardé cette intensité un peu démodée des films muets, quand on jouait de la musique sur le plateau pour mettre les acteurs dans l'ambiance et que le metteur en scène pouvait continuer à donner ses consignes tandis que la caméra tournait. D'une certaine manière la TV en direct et même la TV sur bande magnétique offrent un peu ce genre de possibilité pour le metteur en scène. Avec l'aide de plusieurs caméras fonctionnant simultanément il lui est loisible de choisir le meilleur angle, et en cours de tournage si nécessaire. Mais les répétitions trop minutieuses excluent tout effet de surprise, à moins que l'acteur ne commette une erreur.* »

« La télévision peut suggérer et montrer des choses qui échappent encore au cinéma. Aussi la pratique de la TV constitue une excellente introduction pour réaliser des grands films à condition qu'on choisisse des sujets appropriés à ce genre de traitement. Par exemple dans Fear Strikes Out, *il s'agissait de montrer comment un jeune garçon tombait dans un état de grave dépression nerveuse sous l'influence d'un père tyrannique. Personne ne peut vivre à travers la personnalité d'autrui sans avoir à payer pour cela. Ici il convenait de mettre l'accent sur le jeu des acteurs et le close-up avait donc son rôle à jouer, tout en profitant des capacités spatiales du cinéma qui permettaient d'atteindre un parfait équilibre et d'obtenir une œuvre purement cinématographique, sans aucune des limitations de la télévision. Mon second film s'appellera* The Rat Race *et racontera l'histoire d'un jeune provincial qui débarque à New-York.. Son enthousiasme et sa fraîcheur de sentiments lui permettent un jour de sauver une jeune fille désabusée. L'un et l'autre ont quelque chose à se donner mutuellemnt. Mais New-York sera le personnage principal, je veux le rendre vivant, le faire toucher du doigt en quelque sorte. Je suis new-yorkais moi-même, j'adore ma ville natale sans rien ignorer de ses faiblesses. Mais comme tout véritable amant, j'aime même ces faiblesses. »*

Mulligan, comme Lumet, semble capable de traiter toute sorte de sujet. J'eus la chance de voir à la télévision sa version de la pièce de James Barrie. Ça éclatait de vie, et on reconnaissait aisément sa maîtrise à la façon dont la caméra voltigeait dans l'espace, fonçait à l'endroit voulu pour saisir une nuance de cette histoire adroite mais démodée où un soi-disant grand homme se révèle comme devant tout de se réputation à une épouse entreprenante. Mulligan reconnaît qu'il n'a en général traité que des histoires qui l'intéressaient. Dans ce choix même il croit pouvoir dégager une certaine attitude vis-à-vis des êtres et du monde. Mais il n'y a aucun thème spécial qui le préoccupe particulièrement à l'heure actuelle. Et, sur ce, il me quitte pour aller reprendre ses répétitions.

ROBERT WISE

En vérité, ces derniers temps, Hollywood a rarement permis à une personnalité d'atteindre son complet développement. Trop de cuisiniers interviennent et arrangent le rôti à leur façon. Les exigences commerciales américaines laisseraient peu de chances à un Ingmar Bergman, un Satyajit Ray ou un Andrzej Wajda, de cristalliser leur vision poétique du monde. Et l'arrivée en masse des jeunes de la télévision risque d'accentuer encore le caractère compétitit de l'industrie. Ils ont pourtant le grand mérite d'attirer davantage l'attention sur des sujets modernes, plus directs, plus simples. New-York est le port d'attache, le centre d'attraction où les routiers de la capitale du cinéma eux-mêmes essaient parfois de se refaire une jeunesse, cependant qu'un petit groupes d'indépendants travaillant complètement en marge de l'industrie, montrent la voie au cinéma américain de demain. Je pense d'une part à Robert Wise, coupable de plus d'une production au goût douteux, mais dont nous ne pouvons oublier les débuts prometteurs, *The Set-up, Born to Kill, So Big* ; d'autre part à Morris Engel qui, avec sa femme Ruth Orkin et Ray Ashley, nous enchanta dans *The Little Fugitive.*

Robert Wise m'a spécialement téléphoné pour me rencontrer. Un Américain de Paris, en visite à New-York, constitue toujours pour un indigène resté sur place une sorte de phénomène. Il y a le prestige de tout ce qui vient de France, la joie, par exemple, d'un Mulligan quand on lui apprend qu'à Paris des jeunes ont aimé son premier film, l'intérêt qui s'attache aux CAHIERS DU CINÉMA depuis les nombreux interviews réalisés avec des cinéastes américains de talent pratiquement ignorés dans leur propre patrie. Je vais donc retrouver Wise à son bureau, sur la porte je remarque l'inscription : « *Keep 'En In The East* », allusion à l'actuelle tendance à tourner à New-York, où les déficiences d'équipement technique sont largement compensées par la possibilité de puiser à loisir dans les théâtres et les diverses écoles d'acteurs, le contact immédiat avec le foyer culturel du pays, et l'extraordinaire dynamisme de la vie quotidienne.

Wise se révèle un homme charmant, sans prétentions, désireux lui aussi de dire son mot sur son époque : « *Je tourne actuellement une histoire de hold-up où j'introduis par la bande le problème racial, ayant confié à un noir, Harry Belafonte, le rôle d'un des gangsters. Mais je n'ai nullement l'intention de faire des sermons, je voudrais présenter un noir en tant qu'individu et Américain, décrire la manière dont il fait face aux survivances du racisme, comment il les intègre à sa vie personnelle. Mon dernier film* I Want to Live *a été diversement jugé. J'aimerais préciser que je l'ai conçu comme une attaque contre la peine capitale, et le fait que l'héroïne soit innocente, ne constitue qu'un aspect accidentel de mon histoire. Parfois il vaut mieux montrer l'horreur dans toute sa nudité, par exemple la scène où je décris les préparatifs minutieux qui entourent l'exécution de la victime dans la chambre à gaz, pour mieux impressionner les spectateurs, à condition de ne pas abuser du procédé ni de l'utiliser à des fins gratuites. J'aimerais travailler à l'étranger. Je songe à adapter un best-seller, « The Ugly American », sur l'incapacité des délégués officiels américains, dans un pays d'Extrême-Orient, à comprendre la population locale et à créer des relations amicales entre les peuples.* »

Wise va tourner des scènes de son nouveau film, *Odds Against Tomorrow*, dans les rues de New-York. Il avait déjà utilisé le décor new-yorkais, il y a deux ans, pour *Somebody Up There Likes Me*, avec Paul Newman. Delbert Mann a renoué sa collaboration avec Paddy Chayefsky dans *Middle of the Night*, histoire d'un homme d'âge mûr joué par Frédéric March, qui tombe amoureux d'une jeune fille. Par contre, Elia Kazan, par suite de l'échec de ses deux derniers films, *Baby Doll* et *A Face in the Crowd*, a dû abandonner la production indépendante. Il réalisera prochainement *Mud on the Stars* pour la 20th. Century Fox, mais la majeure partie du film sera tournée en extérieurs dans le Tennessee.

MORRIS ENGEL ET LIONEL ROGOSIN

Les seuls vrais indépendants à travailler aujourd'hui à New-York sont Morris Engel et Lionel Rogosin, bien que le dernier film de Rogosin ait été tourné en Afrique du Sud. Depuis *The Little Fugitive*, Engel a réalisé, en collaboration avec sa femme, Ruth Orkin, deux nouveaux films, tout aussi personnels et imprégnés d'atmosphère populaire new-yorkaise : *Lovers and Lollipops* (*Amoureux et Sucres d'orge*) et *Weddings and Babies*, mais personne à ce jour n'a voulu les présenter en France. *Lovers and Lollipops* raconte l'histoire d'une jeune veuve avec une fillette de sept ans qui fait la connaissance d'un ingénieur en vacances à New-York. La fillette, tantôt facilite, tantôt retarde la réunion des deux jeunes gens. On va à la plage, chez Macy's, les Galeries Lafayette new-yorkaises, on se dispute, on se réconcilie *in extremis*. Le film vaut, comme *The Little Fugitive*, par la recherche du détail, le caractère instantané de l'observation. Mais c'est dans *Wedding and Babies* que Morris Engel et Ruth Orkin portent à son comble leur volonté d'expérimentation. Viveca Lindfors, star hollywoodienne, a accepté de tenir un des principaux rôles du film, celui d'une assistante photographe qui est amoureuse de son patron (John Myers). Mais le photographe refuse de l'épouser, craignant de devoir passer le reste de sa vie à ne photographier que « des mariages et des bébés ».

Engel, homme timide, rêveur, m'explique : « *Je crois avoir réussi une petite révolution en tournant grâce à une caméra de ma fabrication qui me laisse totalement indépendant des servitudes techniques, me permet une extraordinaire mobilité sans sacrifier les exigences sonores. Peu importe que le bruit des rues de New-York fasse intrusion dans le dialogue ; après tout il fait aussi partie de la bande son. J'ai voulu traiter autre chose que le traditionnel* Boy Meets Girl. *Le garçon veut trouver un sens à son travail, la fille ne rêve que mariage et foyer, en outre, la vieille maman du garçon vient ajouter ses propres obsessions. A la fin chacun prend ses responsabilités. A ce jour, j'ai les plus grandes difficultés à obtenir une*

distribution normale aux Etats-Unis (1). *Il se peut que je m'associe avec* Rogosin *pour former ma propre maison de distribution. Dans mon prochain film, qui se passera dans une petite ville de banlieue, je montrerai comment une jeune femme devient involontairement la conscience de cette soi-disant parfaite communauté, en mettant à jour la mesquinerie, les préjugés et l'étroitesse d'esprit de plusieurs de ses membres.* » Lionel Rogosin, déjà connu pour ses portraits d'humanité déchue dans *On the Bowery*, achève le montage du film qu'il a tourné en Afrique du Sud, *Anno Domini* 1958. Sous les apparences d'un film de tourisme il nous livre un témoignage sur les conditions raciales qui prévalent dans ce pays. Rogosin et Engel représentent le seul cinéma vraiment indépendant d'Amérique.

Les Américains vont toujours beaucoup au cinéma, les films se font plus rares et plus énormes. Une nouvelle génération pourtant arrive à maturité qui exigera probablement d'autres sujets. Broadway, lui, comme à l'accoutumé, étincelle de mille feux, les talents se pressent aux portes de la télévision et du théâtre. Le vrai problème aujourd'hui, pour le cinéma américain, se ramène à une seule question : où et comment canaliser cet immense réservoir d'énergie créatrice ?

Gene MOSKOWITZ.

---

(1) Malgré les commentaires flatteurs recueillis au dernier Festival de Venise.



The Little Fugitive, de Ray Ashley, Morris Engel et Ruth Orkin.



Sidney Lumet (à droite) et son interprète Tab Hunter.

LE POINT DE VUE DU METTEUR EN SCÈNE

par Sidney Lumet

Nunnally Johnson a déclaré un jour que le but principal du metteur en scène est d'empêcher les acteurs de rentrer chez eux de bonne heure. Ce qui est peut-être vrai. Les acteurs, une fois qu'ils ont atteint un certain degré dans la connaissance de leur métier, comprennent, sont capables de percevoir et dans beaucoup de cas de créer leurs propres personnages. Si on les suppose intelligents, ce qui est le cas de la plupart d'entre eux, ils savent très bien s'arranger et se grouper de façon à ne pas se heurter les uns les autres lors de leurs entrées et sorties, et leur vanité vous garantit presque à coup sûr qu'ils seront bien eux-mêmes devant la caméra. Un bon producteur s'occupera des éléments de base du scénario et tout directeur de dialogue (et plus d'un bon opérateur) aura des idées de tournage souvent très supérieures à celles du metteur en scène. Ce qui revient à dire que Nunnally Johnson a raison.

Mais nous metteurs en scène avons été très habiles à nous insinuer. Nous nous sommes créé notre fonction. Nous ne l'avons pas réellement créée. Le besoin s'en est

fait sentir à mesure que le drame progressait et que les spectateurs se sont mis à exiger du drame ce qu'ils avaient toujours exigé des autres formes d'art, l'unité. Telle est notre fonction. Nous prenons le talent de l'acteur ; nous prenons le désir du producteur ; nous prenons l'intention du scénariste ; nous prenons le métier du directeur de dialogue ; nous prenons l'imagination de l'opérateur ; et nous les fondons en un tout qui vise au même objectif.

Pour moi, le travail essentiel du metteur en scène est de dégager un point de vue. Le point de vue peut être erroné, insuffisant, contourné, mais le job du metteur en scène est de s'assurer qu'il y a bien un point de vue. Où trouverons-nous le point de vue ? Quel point de vue adoptons-nous ? Dans quelle mesure est-il nôtre ? Dans quelle mesure vient-il d'autrui ? Et, une fois que nous avons un point de vue, comment l'objectivons-nous à l'écran ?

Peut-être la manière la plus simple et la plus claire d'illustrer la fonction du metteur en scène est-elle de vous décrire ma façon de travailler. Il faut garder constamment présent à l'esprit que cette méthode me convient à moi, et encore pas toujours. Ce n'est pas un guide, ou un ensemble de recettes pour quiconque. Je suis souvent le premier à ne pas observer une règle que je me suis fixée.

Quand le producteur me présente un scénario, je le lis. Ensuite nous en discutons longuement de façon à parvenir à une décision sur une question capitale : que raconte ce spectacle ? Je ne veux pas dire en termes d'intrigue, mais plutôt quant à la nature de l'histoire racontée. S'agit-il d'une histoire qui cherche à illustrer un point de vue moral ? S'agit-il d'une histoire qui veut révéler certaines facettes d'un caractère ? S'agit-il d'une histoire qui veut tirer une conclusion sur un problème précis ? Considérée sous cet angle, l'émission *Paper Box Kid,* une des plus excitantes de la série *Danger*, n'était pas l'histoire d'un simple d'esprit qui aime à fanfaronner, se trouve impliqué dans un hold-up et fait échouer le hold-up par sa bêtise, puis, afin de prouver son courage, se laisse mener à la chaise électrique sans un cri de protestation. L'intrigue n'était que secondaire par rapport au thème central de l'histoire. *Paper Box Kid* avait pour histoire la terrifiante nécessité où se trouve un individu d'appartenir à quelque chose. On peut expliciter cette donnée au travers d'intrigues diverses. Des données diverses peuvent s'ajuster à l'intrigue sus-mentionnée. Néanmoins, pour commencer, il convenait de s'entendre sur le sujet de cette pièce particulière. Déjà trois points de vue entraient en ligne de compte — celui de l'écrivain, celui du producteur et le mien propre — et il fallait les harmoniser. Parfois l'accord est impossible. Alors l'un ou l'autre doit sacrifier son point de vue et travailler à l'élaboration de celui qui lui est imposé. Ne pas agir de la sorte équivaut presque toujours à ruiner la pièce, et explique les trois quarts des continuels changements de personnel qui se produisent, par exemple, au cours de la préparation d'un spectacle à Broadway.

Nous abordons enfin la distribution des rôles. Ici encore le point de vue a son importance. Puisqu'il s'agit d'un être qui veut appartenir, à quoi désire-t-il appartenir ? Nous affectons déjà son caractère en choisissant son genre d'appartenance. Si les membres du gang dont il désire si vivement faire partie sont bas, minables, antipathiques, il faut donc que l'homme qui veut se joindre à eux possède les mêmes qualités. Si les membres du gang sont des gens en quête de luxe et de bien-être physique, et c'est ce que notre héros désire le plus au monde, alors il devient une autre sorte d'homme. Ce que désire le *Paper Box Kid* affecte en fait directement le *Paper Box Kid* lui-même. Par delà et par dessus cette nécessité concernant le personnage central, il y a le problème de choisir les autres rôles de telle façon que les personnages eux-mêmes deviennent clairs, intéressants, avec chacun ses caractéristiques propres.

On tient des conférences sur les plateaux. Ici encore, le point de vue d'ensemble affecte le travail du décorateur. Imaginons que je lui dise : « *Au dernier plan je veux que le Kid ait l'air entièrement seul. Pourriez-vous me donner quelque chose de vaste, de profond, d'immense, qu'à son tour il paraisse encore plus solitaire et perdu ?* » L'idée originale du décorateur sera alors modifiée pour voir s'il peut ajuster ses décors au *climat* émotionnel requis. A ce stade, la verve créatrice des gens avec qui vous travaillez est d'un apport inestimable. Vos propres idées peuvent très bien être remplacées par de meilleures. Le vrai degré de maturité d'un metteur en scène réside dans sa capacité de choisir ce qui est le meilleur pour l'ensemble plutôt que dans sa prétention de faire de l'œuvre la parfaite expression de son propre *ego.*

Le scénario, les interprètes et les décors sont maintenant au point. Les répétitions commencent, et aussi les ennuis. La plupart des bons acteurs ont un esprit et un instinct

bien à eux. Ils éprouvent eux aussi certains sentiments et impressions à la première lecture du script. Ils peuvent même être d'accord avec ce que vous désirez, mais se trouver personnellement peu stimulés par leur rôle. Le plus dur est à faire, fondre les points de vue, les exigences du scénario, l'idée qu'on se fait des personnages et la personnalité des acteurs en un tout cohérent, et cela en quatre jours. Parfois ça marche, parfois non. Chaque acteur est différent dans un rôle différent. Il y a des choses sur lesquelles vous pouvez toujours compter, mais il y a de continuelles surprises. Des zones émotionnelles que vous croyez libres chez un acteur sont hermétiquement closes cette semaine parce qu'il lui est arrivé quelque chose, peut-être, dans sa vie privée. Des zones que vous imaginiez difficiles à pénétrer se révèlent soudain d'un accès aisé, parce que le mécanisme de l'acteur change constamment.

Pour un spectacle dramatique d'une demi-heure, je répète pendant quatre jours. Je passe tout le premier jour, c'est-à-dire un quart du temps, assis autour d'une table à lire le script et à m'assurer que les acteurs marchent comme un seul homme vers le même but. J'ébauche ma mise en scène le jour suivant.

Cette ébauche suit encore le même processus que tout le reste. Les positions des acteurs ne seront pas choisies arbitrairement. Elles doivent mettre en lumière le point de vue dramatique. Une scène où un invididu insiste pour obtenir quelque chose qu'il désire vivement tandis que l'autre refuse de le lui accorder, exige manifestement d'être transcrite en action physique — avance de celui qui demande avec insistance et recul de celui qui cherche à l'éviter.

Evidemment je simplifie à outrance. En réalité, le côté physique de la mise en scène est une des principales soupapes de sûreté que possède le metteur en scène. Il stimule l'acteur en trouvant un renforcement physique de ce que l'acteur exprime émotionnellement. Le metteur en scène peut très souvent se couvrir lui-même et rendre une situation plus claire, quand l'acteur n'arrive pas à lui donner ce qu'il désire. Finalement, je ne choisis pas les positions et mouvements avec la caméra en tête. Le travail de la caméra résulte en quelque sorte du point de vue global que vous voulez exprimer. Si la mise en scène est correcte, le travail de la caméra suivra et nous voyons donc que la mise en scène, comme chaque élément individuel de la production, se ramène à ce problème : de quoi s'agit-il dans cette pièce ?

Le travail de la caméra est un des éléments les plus passionnants que la télévision ait à offrir à un metteur en scène. J'ai rencontré deux mentalités prédominantes pour ce qui est de l'utilisation de la caméra. L'une est « *contentez-vous de suivre l'action, laissez les spectateurs voir les visages* ». L'autre est du type « *filmez à travers l'aisselle* », subordonnant tout à la beauté de la composition plastique. Pour moi ni le béotien ni le magicien de la caméra, n'ont raison. Je ne crois pas qu'on dût jamais remarquer une « belle image ». La beauté du travail de la caméra réside dans sa discrète contribution plastique à l'ensemble dramatique.

Le danger qui menace les gens qui écrivent sur leur travail est que le lecteur puisse bâtir un système à partir de leurs déclarations. Je ne connais pas de système pour mettre en scène. Je ne connais pas de bonne ou de mauvaise méthode de mise en scène, pas plus qu'il n'y a de bonne ou de mauvaise méthode dans n'importe quelle autre forme d'art. Le maximum qu'on puisse attendre de la lecture des opinions d'autrui et de sa façon d'aborder le travail est de les trouver intéressantes, stimulantes, quelque chose qu'on absorbe, digère, rejette ou assimile selon le besoin du lecteur. On doit bien comprendre que travailler dans le monde du spectacle est une affaire purement individuelle. C'est ce qui le rend passionnant. C'est ce qui en fait la magie.

Toutes sortes de questions peuvent jaillir à la lecture de ces lignes. Plusieurs de mes conclusions peuvent changer d'un jour à l'autre, et je ne me considère pas plus rigidement tenu à un ensemble de règles de mise en scène que je ne l'attendrais d'autrui. La mise en scène de télévision est un travail tout nouveau. Pour le moment son importance est extraordinaire. Je ne sais si elle augmentera ou diminuera, mais ce sur quoi je veux insister encore et encore, c'est que les questions et idées que cet article provoquera peut-être en vous, trouveront leur réponse dans votre propre travail, dans vos propres méthodes, dans votre propre façon de procéder. Nulle lecture, nulle théorie, nulle discussion, ne vous fournira jamais la réponse désirée. Seul le travail lui-même vous l'apportera. Ce qui compte c'est votre point de vue à vous.

(*Traduction de Louis Marcorelles.*)

Sidney LUMET.

L'ACTEUR PARESSEUX

par John Frankenheimer

Une des plus fameuses histoires qui soient venues du Théâtre d'Art de Moscou du vivant même de son réputé directeur, Stanislavsky, concerne un groupe de jeunes élèves, particulièrement appliqués, et une jeune paysanne ignorant tout de l'art dramatique. On raconte qu'un jour la jeune fille se présenta au théâtre et exprima son intention de devenir actrice. Le maestro, Stanislavsky, lui demanda d'improviser une scène avec les autres élèves qui avaient passé des mois à perfectionner leur art. La jeune fille, ainsi va l'histoire, fut magnifique.

Les autres acteurs, déroutés et vexés, voulurent savoir comment, après tant de mois de travail et d'études de leur part, il était possible à une novice sans le moindre entraînement de venir exécuter un si brillant numéro d'interprétation : « *C'est simple,* répliqua Stanislavsky, *elle a du talent* ».

Si je raconte cette histoire, ce n'est pas pour faire croire que le manque d'expérience est en quelque sorte supérieur à un long apprentissage. Mais elle résume mes griefs à l'égard de presque tous les acteurs de la nouvelle génération qui se pressent aux portes des agences dramatiques, de Madison Avenue à Culver City. A les écouter, les seuls acteurs dignes du tarif syndical, aujourd'hui, proviennent de l'Actors Studio. Evidemment c'est absurde.

Tous ceux qui partagent cette opinion ne sont pas les vrais fils et filles de la Méthode de Stanislavsky. Tout au plus de lointains cousins qui ont lu « La Préparation de l'Acteur », vu quelques pièces de Tennessee Williams, pour ensuite se vautrer avec délices dans le sein profond de ce qu'ils *imaginent* être la technique de l'Actors Studio. Le résultat, inévitablement, est un marais d'ennui et de pure paresse. Une panacée de néant ; un minable substitut pour du travail véritable ; une excuse commode pour des cousins éloignés qui ne veulent pas se fatiguer.

Paradoxalement, les seules personnes à blâmer pour cette tendance à jouer paresseusement, sont les acteurs de l'Actors Studio qui ont brillamment maîtrisé la technique de la vraie « méthode ». Non qu'ils soient paresseux ; tout au contraire ! Mais le résultat de leur entraînement intensif est un style de jeu d'une facilité et d'un réalisme trompeurs. On dirait qu'ils ne jouent pas du tout. C'est du moins ce que croient les novices, tout paraît si facile que tout doit être facile. Un peu comme un joueur de basket des All-American qui avec une seule main réussit un panier du milieu du terrain. Et pourtant derrière cette réussite se cachent des années de travail et de pratique, un talent longuement éprouvé. Alors que peu d'athlètes débutants dénieraient la nécessité d'une préparation minutieuse pour atteindre la simple compétence, trop d'acteurs débutants refusent même de poser le problème.

Dans le meilleur cas, ils semblent s'imaginer que le succès au théâtre n'est qu'une question de patience, jusqu'à la grande percée. Mais même si le fait de passer son existence sur un tabouret chez Schwab's peut vous donner toutes les apparences de l'effort (personnellement je préférerais charger des balles de coton à la Nouvelle-Orléans), il n'en est pas vraiment ainsi. On peut appeler ça de la dévotion ; ou même du sacrifice. Du travail, certainement pas. Certes l'attente de l'heure H en fait partie. Et aussi le sacrifice et la dévotion. Mais c'est insuffisant.

Quels sont les symptômes auxquels on reconnaît un acteur paresseux ? Se lève-t-il tard le matin ? Se présente-t-il en retard aux répétitions, si tant est qu'il se préoccupe de répéter ? N'arrive-t-il pas à retenir son texte ? Néglige-t-il les consignes de son metteur en scène ? Assez curieusement, tout cela n'a rien à voir avec la paresse de jeu.

Même les acteurs paresseux s'efforcent presque toujours de se lever à l'heure, d'arriver assez tôt aux répétitions, de retenir leur texte et de se mettre en quatre pour plaire à leur metteur en scène. Que leur reprocher alors ?

Vous ne vous apercevrez de rien jusqu'au moment où l'acteur — ou l'actrice — paresseux commence à parler et se mouvoir. Alors leurs lacunes vous deviendront aussi évidentes que les trous dans leurs chemises à carreaux. En fait, ils ne jouent pas du tout. Ils se contentent de marmonner et de gratter le plancher avec leurs pieds, mais ils ne *sentent* rien. Il devient alors effroyablement clair qu'ils n'ont aucun entraînement, aucune technique, aucune préparation. Vous pouvez bien leur apprendre quelques gestes inutiles, quelques inflexions creuses. Vous pourrez à la rigueur insuffler un embryon de compétence professionnelle à leur interprétation. Mais vous ne pouvez pas leur donner la vie. Eux seuls peuvent le faire, et ils ne sont pas équipés pour cela.

Je dois corriger une remarque formulée un peu plus haut. J'ai dit que seuls les acteurs sont à blâmer pour la paresse de leur jeu. Mais les producteurs et les metteurs en scène qui pour des raisons de temps et d'économie encouragent le jeu paresseux, ont aussi leur part de responsabilité. Si on peut réussir à gagner gros — comme c'est souvent le cas aujourd'hui à la télévision et au cinéma, sans connaître son métier, quel bénéfice y a-t-il à l'apprendre ? A quoi bon passer des années à se préparer si ces efforts ne sont pas indispensables ? Le mot de passe de l'acteur moderne est de plus en plus « *A quoi bon ?* ».

Peut-on remettre à la mode les techniques de jeu, jugées périmées, qui ont fait les grands acteurs ? Cette question paraît devoir appeler la réponse : « On en reparlera l'année prochaine ». Peut-être l'enseignement talentueux des Sandy Meisner et des Lee Strasberg pourrait-il corriger les erreurs croissantes d'application de la Méthode.

Je crois que la Méthode, ou une de ses variantes bien comprises, explique tous les grands talents, de Bernhardt et Duse à Lunt, Olivier et Garbo. (Je me suis volontairement abstenu de mentionner personne du Studio, pour bien montrer ma répugnante absence de préjugés.) Ce que toutes ces personnalités ont en commun, et que le Studio a développé à un degré inquiétant, c'est le style de jeu introspectif. On est supposé comprendre dans le moindre détail et partager les émotions du personnage qu'on interprète. Cela se manifeste notamment dans la façon d'apprendre un rôle, non pas ligne par ligne et scène par scène, mais en distillant l'essence du personnage.

Je ne pense pas qu'il soit nécessaire, comme l'affirment les vedettes du Studio, de savoir ce que votre personnage a mangé au petit déjeuner, afin de bien jouer une scène d'amour qui se déroule dans la soirée. Par contre un acteur a tout intérêt à bien comprendre les préoccupations financières de son père, pour mieux saisir sa propre extravagance, ou ce qui semble tel.

Tout le monde ignore lamentablement l'importance de la psychologie dans l'interprétation. Une histoire classique à ce sujet raconte qu'un metteur en scène, ennuyé d'avoir constamment à se disputer avec sa vedette sur la conception d'un rôle, lui répondit sur le vif : « *Ecoutez, ne me dites pas comment je dois diriger, je ne vous dirai pas comment vous devez jouer.* » Cette pénible anecdote, malgré sa drôlerie, illustre le déclin de la collaboration entre créateurs.

Elle aide aussi à bien dégager les valeurs que Stanislavsky jugeait nécessaire d'inculquer à ses élèves. Il leur apprenait à se développer comme des instruments ; le contrôle du corps, la danse, la voix, la diction, tout était également mis en valeur parallèlement au développement de l'esprit et de l'âme. La discipline qu'il imposait à ses élèves, pour ne pas forcer les mots, était stricte. Sous la direction de Stanislavsky l'acteur devenait une sorte de harpe éolienne, que le moindre souffle de vie suffisait à faire vibrer pour en tirer la riche musique du drame.

Et tel est le but que les acteurs paresseux espèrent atteindre à l'aide de grimaces et d'attitudes futiles. Le métier ne s'acquiert pas aussi simplement. Il faut un brin de talent, *plus* des années de labeur, pour parfaire la méthode. Du moins nous l'espérons.

John FRANKENHEIMER.

(*Traduction de Louis Marcorelles.*)

LA CAMERA PASSE - PARTOUT



John Myers et Viveca Lindfors dans *Wedding and Babies.*

par Richard Leacock

L'auteur de cet article, Richard Leacock, est plus connu pour son étroite collaboration avec Robert Flaherty, dont il photographia le dernier film, Louisiana Story.

Je viens d'assister à la projection d'un film qui ouvre des horizons entièrement nouveaux au cinéma, *Wedding and Babies,* avec Viveca Lindfords. Je savais que les deux œuvres précédentes de Morris Engel, *The Little Fugitive* et *Lovers and Lollipops,* étaient sans prétention, des films avant tout visuels, avec beaucoup de charme et très peu de dialogue. Je savais qu'ils avaient récolté une bonne douzaine de prix, dont le Lion d'Argent de Venise, la première récompense américaine là-bas, et de jolies recettes. Mais je ne m'attendais pas du tout à *Wedding and Babies.*

Les deux premiers films d'Engel avaient été doublés, c'est-à-dire qu'ils avaient utilisé un système mis au point par les cinéastes italiens de l'après-guerre, qui consiste à filmer les scènes sans le son et à rajouter le dialogue en studio. Cela permettait de tourner n'importe où, sans être esclave des encombrantes caméras sonores ou dérangé par « les bruits indésirables ». Les Italiens ont magnifiquement profité de cette liberté pour produire des films extraordinaires, tout d'aisance, de grâce et, surtout, de spontanéité. Mais c'était une spontanéité créée par l'habile application de ce que je ne puis appeler autrement qu'une technique agonisante.

A mon étonnement, *Wedding and Babies* n'est pas doublé. Il ne s'agit pas davantage

d'un film sonore orthodoxe réalisé avec tout le majestueux et pesant équipement normalement requis. J'ai affaire à un grand film romanesque filmé sur pellicule 35 mm. ordinaire, avec son en direct, sans truquage. Le dialogue a été enregistré dans un tas d'endroits différents, notamment dans les rues de New York à l'occasion d'une fête italienne, et sans entraver de façon sensible le déroulement de la vie habituelle de ce quartier.

Je me suis vite rendu compte que cette caméra ne connaissait aucune des complications qui surgissent quand on veut changer de position. Elle se déplaçait n'importe où avec un minimum de préparation et de délai. J'avais le sentiment que la caméra pouvait saisir toutes les subtilités de jeu qui d'ordinaire se perdent dans les conditions normales de tournage. Cela était particulièrement sensible dans les scènes avec la vieille maman, actrice non-professionnelle.

Wedding and Babies est le premier film de fiction à utiliser un système synchrone son-image entièrement mobile. C'est d'un intérêt extraordinaire pour tous les cinéastes, et pour tous ceux qui s'intéressent à l'avenir de l'industrie du film, parce que c'est précisément dans ce domaine qu'on découvrira le maximum de possibilités encore inexplorées du cinéma. Ayant à lutter contre la concurrence de l'insidieuse petite boître, la T.V., Hollywood cherche désespérément à singulariser sa production en changeant les dimensions de l'écran et en mettant en relief tous ces aspects dont est privée la télévision — l'image large et le sentiment de grandeur. On tend à tourner de moins en moins de films avec des budgets élevés, et le travail expérimental est laissé aux efforts intéressants mais limités de groupements d'amateurs travaillant avec le 16 mm. C'est absurde, mais c'est comme ça, d'où il résulte que la percée la plus significative de ces dernières années a dû être accomplie par un étranger à la profession.

Morris Engel est venu au cinéma avec ce que beaucoup considéreraient comme le pire des bagages — il était photographe de grands magazines. Les photographes à image fixe avaient connu leur révolution technique il y a de cela pas mal de temps. Eux aussi avaient dû se charger d'un équipement encombrant et lourd à porter jusqu'à l'invention du Leica. Un nouveau champ d'activité s'ouvrait à la photographie fixe, celui que nous associons avec les brillants essais photographiques de « Life Magazine ». Cet équipement léger, portatif, permet au photographe de se déplacer librement et de saisir les moindres nuances du sujet à traiter, sans l'écraser sous l'appareil technique.

Aussi n'y a-t-il rien de surprenant à ce qu'Engel, et sa femme et collaboratrice Ruth Orkin, également photographe de magazine, aient été épouvantés par le format de l'équipement cinématographique. Ils désiraient un matériel facilement transportable à la main, qui pouvait se passer de connections électriques (difficiles à obtenir dans les rues et encore plus dans les autobus). A l'opposé de plusieurs confrères qui avaient rencontré ce problème et l'avaient résolu avec les moyens du bord, ils décidèrent sur-le-champ de se faire construire un équipement spécial leur permettant de surmonter ces difficultés.

L'accent fut d'abord mis sur l'image, mais après deux expériences de postsynchronisation, Engel réalisa l'importance capitale du son, et il se fit fabriquer un minuscule système sonore dans lequel caméra et son fonctionnent sur batterie et sont indépendants l'un de l'autre, entièrement portatifs, silencieux et synchrones. Tels étaient les problèmes de base, tels on les résolut. Pour perfectionner le système, pour le rendre plus sûr et améliorer sa qualité, beaucoup de travail attend encore les ingénieurs. Ce qui est indiscutable, c'est qu'on a brisé une barrière. Je suis seulement effrayé qu'une industrie géante, capable d'engloutir des millions de dollars dans le développement d'un écran aux proportions légèrement différentes, abandonne un travail de recherche aussi fondamental aux moyens limités d'un photographe de magazine.

Et, vu que je pense utiliser moi-même cet équipement, je dois prier le ciel de me trouver un fabricant éclairé, visionnaire, qui voudra bien non seulement faire les recherches nécessaires mais aussi le fabriquer et le mettre en vente sur le marché. Lorsque tout le monde pourra en disposer, on réalisera alors l'importance capitale de *Wedding and Babies*. Grâce à ce nouvel équipement, on pourra tourner des films avec le minimum de risque financier, sans avoir à se préoccuper des garanties de distribution, comme doit encore le faire le producteur « indépendant » lui-même. Si l'on tient compte en outre de la libération technique obtenue, nous nous trouverions dans une situation telle que, nous cinéastes, nous serions les seuls à blâmer pour des films qui ne correspondraient pas à nos intentions.

(Traduction de Louis Marcorelles.)

Richard LEACOCK.



Cyd Charisse et Claire Kelly dans *Party Girl* de Nicholas Ray.

LETTRE DE LONDRES

par Louis Marcorelles

Peut-on aimer un film « relativement », en triant le bon grain de l'ivraie, sans passer pour un béotien ou un pusillanime ? Soutenir à la fois le point de vue « Sequence » et le point de vue « Cahiers du Cinéma » ? L'un prétendant ramener récit, personnages, cohérence dramatique, à un minimum indispensable, l'autre étant plus préoccupé de construction *in abstracto* et d'images-choc, tous deux se rejoignant pour exiger une attitude morale. Ici appréhension immédiate de la réalité filmique, dans son contexte psychologique et social, là traversée systématique des apparences un peu à la manière des hommes grenouilles du Commandant Cousteau fendant l'onde en quête de trésors engloutis. Bref, comment aimer un Nicholas Ray, un Leo McCarey, représentants parfaits de ce cinéma aliéné qui nous porte parfois aux anges ? Comment les situer par rapport à la nouvelle vague new-yorkaise dont Moskowitz vous a présenté les chefs de file ? Je voudrais m'y essayer brièvement à propos de leurs plus récents films, *Party Girl* et *Rally Round the Flag, Boys,* qui, espérons-le, passeront avant la fin de l'année sur nos écrans.

RAY

Party Girl ne vaut pas cher quant au sujet, vaguement adapté d'une novelette de Leo Katcher par George Wells, scénariste de *La Femme modèle* de Minnelli. Un avocat marron,

Robert Taylor, tombe amoureux d'une show girl, Cyd Charisse, dans le Chicago du début des années trente. Mais le caïd qui l'emploie, Lee J. Cobb, se fâche le jour où Taylor parle de tout abandonner et d'aller exercer bourgeoisement dans une petite ville de province. Cobb kidnappe Cyd Charisse, menace devant Taylor de la défigurer au vitriol, pour succomber sous les coups du héros en bon méchant qui se respecte. L'ennuyeux, c'est que tous les éloges que je formulerai à l'égard de Ray renvoient au pire feuilleton, qu'un talent digne de celui d'Eisentein, je pèse mes mots, se gaspille au service d'une parfaite idiotie. Pour la quasi totalité des spectateurs « sérieux », qui ne voient d'un film que son sujet, et à la rigueur quelques effets d'éclairage ou mouvements de caméra ostentatoires, *Party Girl* ne méritera qu'un cordial mépris. Pourtant hormis certaines qualités apparentes à l'observateur consciencieux, la façon d'utiliser Robert Taylor comme un vieux beau sentimental, de l'affubler d'une claudication séduisante, de présenter Cyd Charisse comme une petite bourgeoise sexy au cœur d'artichaut (penser à *Divine*, aux *Girls)*, d'évoquer la vie somptueuse du cabaret et du show business de l'époque, bien peu s'attacheront à détailler la maîtrise prodigieuse de Ray dans le maniement de la caméra, ses cadrages éblouissants et toujours souples, son génie à ordonner l'espace avec la liberté d'un Cézanne. On pense aux vers cinémascopiques de « L'Eventail de Mlle Mallarmé ».

« *Vertige ! voici que frissonne*
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne
Ne peut jaillir ni s'apaiser. »

La couleur elle-même hurle, à l'unisson de cette Chicago dépravée et clinquante. J'ai oublié de mentionner le Cinémascope, dimension naturelle de l'imagination du metteur en scène. Tant de beauté, tant d'aisance, une liberté spatiale aussi souveraine, au service de quoi ?

McCAREY

Leo McCarey représente un talent plutôt antithétique de celui de Ray, quoique aussi dément. *Rally Round the Flag, Boys* se révèle dans ses premières séquences d'une sophistication à couper le souffle. Nous voguons là aussi dans le scope et la couleur, couleur une fois de plus d'une perfection qui fait paraître les tentatives de Vadim comme des barbouillages d'écolier. Un jeune mari, Paul Newman, rentre au foyer, dans une de ces banlieues aseptisées des grandes villes américaines. Il y retrouve une épouse resplendissante de santé et d'optimisme, Joanne Woodward, des kids fanas de télévision, le train-train d'un Peyton Place en réduction. On apprend que l'armée américaine va installer une base de rockets dans le pays. Aussitôt les vertueuses épouses des ligues féminines de lever l'étendard de la révolte pour protéger leur progéniture femelle contre les déprédations et privautés éventuelles des G.I.'s. Newman est envoyé en mission au Pentagone à Washington, où le rejoint la pin-up n° 1 de la petite ville, Joan Collins. Joan, en déshabillé rose, vient le poursuivre dans sa chambre, le provoque dans toutes les limites permises par le puritanisme yankee, quand Joanne Woodward débarque à son tour. Scandale, brouille. L'armée U.S. s'installe quand même dans la petite ville, mais son chef, Jack Carson, en voit de vertes et de pas mûres de la part des épouses susmentionnées, cependant que les jeunes filles du pays laissent froidement tomber leurs boys friends pour courir l'uniforme. Tout rentre dans l'ordre aux dernières images, Paul Newman se réconcilie avec sa femme, Joan Collins redevient presque sage, une gigantesque bagarre couronne le tout, entre les boys habillés en peaux-rouges et la U.S. Army déguisée en pèlerins de la Mayflower. Jack Carson, lui, l'enquiquineur n° 1, échoue dans la fusée sidérale, à la place du singe prévu.

Tous les ingrédients sont réunis pour une super-comédie américaine. Quelque chose pourtant ne colle pas, les acteurs ont l'air de courir comme des dératés en quête d'une chimérique drôlerie, la fin est visiblement bâclée, Paul Newman et Madame en rajoutent. Joan Collins est néanmoins merveilleuse ; provocante et idiote à souhait, poupée synthétique, sortie tout droit de la salle de maquillage du studio. Et puis, surtout, deux ou trois séquences atteignent un degré de sophistication qui dépasse encore le génial *Cette Sacrée Vérité*. Leo McCarey monte court, saccadé, met en valeur le moindre battement de paupière, un mouvement du pied, intégrant à la perfection rythme, gestes et couleur. Plus de psychologie, uniquement « les démons ironiques des choses », diraient Bardèche et Brasillach..., et des êtres. Les scènes de séduction entre Joan Collins et Newman confinent au sublime, plus rythmées encore que le René Clair du *Million*. Mais, il y a toujours ce mais, McCarey ne réussit pas à soutenir ce tempo prodigieux, s'emberlificote dans son histoire, et nous tombons de si haut que ça en devient navrant. Je me moquerais que McCarey nage dans la folie pure, ne renvoie à rien d'autre qu'à l'échange des fantaisies, si la fantaisie était soutenue du début à la fin.

Chez McCarey la chute est encore plus sensible que chez Ray à cause du style propre au metteur en scène, tout axé, non sur le mouvement intérieur de la scène, mais sur la rapidité des mouvements extérieurs. Ray mise



The Geisha Boy de Frank Tashlin.

entièrement sur l'espace, ce qui le sauvera presque toujours, McCarey œuvre dans la durée, dans la continuité, le rapport de plan à plan : quand il colle au sujet, nous avons sur le ton grave le ballet genre *An Affair to Remember*, un rythme sans faille, et de toute façon le drame à mouchoir vous permet plus aisément de soutenir vos effets. Ici, quand le scénario perd de la vitesse, toutes les acrobaties de mise en scène ne réussissent pas à redresser la situation. Je parle de la sorte de McCarey, parce que, à ses moments de complète réussite, il est ce qu'on peut imaginer de cinématographiquement le plus voisin de l'art éthéré, insaisissable d'un Musset, celui des « Comédies et Proverbes », non de « Lorenzaccio », encore que... Nous touchons alors aux étoiles, au cinéma pur, que j'identifie à une sorte d'instantanéité parfaite dans le jaillissement de l'apparence.

TASHLIN

Par comparaison avec ces fous de cinéma que sont Ray et McCarey, Frank Tashlin apparaît comme un metteur en scène très sage, conventionnel, ou disons plutôt classique. Et pourtant que de plaisir à son dernier film *The Geisha Boy !* Dans un Japon hollywoodien plus vrai que nature, Jerry Lewis va semant l'absurde de la nursery à tous les carrefours, pourchassé tour à tour par les fantômes de *La Porte de l'enfer*, de *Sayonara*, de *La Petite maison de thé*, du *Pont sur la Rivière Kwai*. Un moutard nippon à qui il a redonné le goût du rire ne veut plus le lâcher, un géant, champion de base-ball de Tokyo, veut l'assommer, tout le monde le fuit ou le poursuit comme la peste. Les gags fusent, linéaires, secs comme dans un *cartoon*. Tout le film est d'ailleurs placé sous le signe de la carotte et d'un facétieux lapin blanc, Harry Hare, et se termine par un coup de chapeau à Bugs Bunny. A l'occasion, Tashlin côtoie le grandiose dans le pathétique, comme lors du départ de Jerry quand le gosse ne veut plus le quitter et que Jerry l'oblige à s'en retourner aux accents de l'immortelle scie du film de David Lean, la caméra appréhendant le moutard qui s'éloigne, sa petite valise à la main, entre le fuselage de l'avion au premier plan et les bandes blanches de l'aérodrome ; ou dans le comique, quand Jerry, encombrant, est envoyé sur le front coréen, avec sa valise à malices (j'ai oublié de dire qu'il était magicien), pour distraire individuellement chaque combattant au beau milieu de la bagarre.

ALDRICH, WYLER

Ailleurs, déceptions, exercices laborieux : Aldrich allant tourner en Grèce un pastiche résistantiel de *Kiss Me Deadly*, avec quelques

touches dignes de l'original (Stanley Baker, en agent nazi, piquant une fille avec son gratte-dos et la ramenant vers lui pour l'embrasser (voir photo), mais un exotisme qui joue ici contre le film ; Wyler étalant sur un western de trois heures, *Big Country*, le pacifisme de *Friendly Persuasion*, avec Gregory Peck à la place de Gary Cooper. Au début on s'intéresse au parti-pris de Wyler de filmer ses personnages microscopiques sur le gigantesque écran du Technirama, puis l'action démarre, les gros plans se succèdent, jusqu'à une nouvelle et remarquable épure géométrique dans un canyon, lors de la bagarre finale entre deux chefs de ranch qu'on voit lentement s'avancer l'un contre l'autre et que nous observons à partir d'un pic en surplomb. Le métier et l'astuce technique ne peuvent plus masquer le manque total de contact avec la vie, l'enflure trop évidente du style et le confusionnisme moral.

C'est là peut-être où la génération des New Yorkais autour de la trentaine a quelque chose de neuf à apporter. Une volonté de lucidité transparaît, qui marque une rupture complète avec le génie passablement désordonné des grands artistes étudiés plus haut. L'art d'Hollywood aux époques les plus insignifiantes a été de faire du cinéma comme il respirait, sans se poser de question. Aujourd'hui les gros producteurs prétendent penser, et c'est navrant ; on comprend mieux le refus des Ray et des McCarey de se faire le complice de pareilles fariboles. On préfère mille fois la manière de procéder vers 1935, telle que l'évoquait James Cagney récemment à Londres. On lisait un fait divers dans le journal de Los Angelès, quinze jours après on commençait à tourner, un mois plus tard le film était en boîte. Et on faisait ça avec une vedette du calibre de Cagney, le pendant de Glenn Ford aujourd'hui, en matière de box-office. Ce secret perdu, seule peut-être l'école de New York le redécouvrira. Cependant que de temps à autre les Ray et les McCarey écrivent sur la toile blanche les pages les plus lyriques, les plus incohérentes, les plus américaines, d'une saga toujours recommencée. Pour nous, l'Amérique, c'est d'abord le cinéma américain, la découverte incessante d'un Nouveau Monde qui ignore encore sa jeunesse et crée comme en se jouant.

Louis MARCORELLES.



Jackie Lane et Stanley Baker dans *The Angry Hills* de Robert Aldrich.

Petit Journal du Cinéma

LA CINEMATHEQUE ALIBI

C'est dans la collection policière « La Chouette », un petit roman parmi d'autres : *Sortie de secours,* par Jean-Pierre Ferrière. Ouvrons à la page 71 :

« *Ecoutez un peu : il y a trois séances par jour à la Cinémathèque*, 6 *h.* 30, 8 *h.* 30, *et* 10 *h.* 30... *Les deux types qui donnent les billets et le contrôleur mettent les bouts chaque soir vers* 11 *h. moins vingt, j'ai vérifié... Si bien que si vous vous amenez à* 10 *h.* 30 *en faisant un peu de chahut et que vous vous taillez en douce un quart d'heure plus tard, personne ne pourra le remarquer et, en cas de coup dur, trois types peuvent témoigner que vous avez assisté à la dernière séance, dont vous avez d'ailleurs gardé les tickets... Alors ? Ce n'est pas génial ?*

Frédéric émit un long sifflement admiratif tandis que Paule s'exclamait :

— Puissamment raisonné. Tu devrais écrire des romans policiers...

— Il aura tout le temps, gouailla Stéphane, en prison !

— Crétin ! aboya Alain en touchant du bois.

Il reprit aussitôt :

— J'ai regardé les programmes. Samedi, on joue Loulou, *de Pabst.*

— On l'a déjà vu deux fois, déclara Isabelle d'un air dégoûté.

— Mais c'est une chance, idiote, car si jamais la police nous dit un jour : « Vous étiez à la Cinémathèque ? Très bien... Et qu'est-ce qu'on y donnait ? Loulou ? *Très bien... et qui était cette Loulou ?... Vous serez alors parfaitement capables de leur raconter le film !* »

JAMES CAGNEY

« Je ne regarde pas ma profession d'acteur comme sacrée. Quand je suis arrivé à Hollywood en 1930, j'ai dû remplir un questionnaire. Entre autres questions, on me demandait : « *Pourquoi jouez-vous ?* ». Je répondis : « *Pour manger.* » Aujourd'hui je travaille six mois par an. Je ne vois jamais mes films, ni même les rushes. Quand on a fini, on a on a fini...

J'ai débuté à la Warner dans *Sinner's Holiday* avec Joan Blondell. Puis j'ai tourné *Public Enemy*, où je me rendis célèbre en étalant un grape fruit sur le visage de Mae Clarke. Le détail s'inspirait d'un fait vécu par le gangster Heinie Weiss qui jeta une omelette à la figure de sa petite amie. La légende me suivit des années durant, et au restaurant on m'apportait souvent un plateau de grape fruits coupés en tranches. C'était la belle époque Warner, on travaillait vite : trois semaines pour *Sinner's Holiday*, 15 jours pour *Picture Snatcher*. Ce qui explique peut-être que ces films aujourd'hui paraissent se dérouler à un train d'enfer. Nous avions un metteur en scène, Lloyd Bacon, bon technicien, qui filmait même les répétitions. Un jour je me trouvais devant une porte attendant le signal pour entrer. On avait enlevé le verre bombé de la porte pour que je puisse entendre ce qui se passait à l'intérieur. Ralph Bellamy était devant son bureau avec Patricia Ellis. J'entends le signal, je rentre, je m'avance vers le bureau et fais le nécessaire. Et, tandis que j'élaborais mon jeu de scène et agissais en conséquence, j'entendis Bacon crier : « *Coupez. Parfait.* » Je lui explique que je ne faisais que répéter. « *Très bien. Viens par là.* », et on enchaînait avec la scène suivante. Si on peut dire, on se grouillait.

Je ne regarde jamais mes vieux films à la télévision. On était continuellement sous pres-

sion. Maintenant c'est différent. Le progrès technique aide beaucoup. Nous n'avons plus besoin de claquer les portes pour être compris. »

JOHN FORD

« Je suis de retour dans mon cher Ouest et achève *The Horse Soldiers* avec Wayne et Holden. On s'amuse bien, le soir on se réunit à la veillée, chacun y va de sa chansonnette. Le Western, c'est la santé. Navré d'apprendre qu'on vous a coupé en France *The Last Hurrah*. Si je comprends bien, vous n'avez pas vu la scène où Tracy emmène Jeffrey Hunter visiter sa maison natale, dans un quartier pauvre, ni celle où il discute à table avec Jeffrey et sa femme sur le bon vieux temps. Je suis habitué aux libertés des distributeurs. Cette fois, je suis bien payé : 400.000 dollars. C'est encore modeste par comparaison avec le million et plus que Stevens et Wyler vont toucher pour leurs derniers films. Mais pourvu qu'on travaille... »

ROBERT ALDRICH

« *Tarras* est mort (du moins pour 59). L'échec de ce projet me laisse comme l'Arabe proverbial sous sa tente : mortifié, déprimé, rempli de honte et de dégoût. Et comme vous le savez, tout ça après deux misérables films qui devraient prouver à tout un chacun que de se compromettre pour du fric n'est pas un compromis, c'est un suicide.

Je rentre Jeudi en Californie, (sans avoir droit à la réduction d'impôts) pour trouver du boulot, et repartir bon pied bon œil, sur des projets qui mettront de nouveau en jeu l'oncle Sam et des ronds dans la poche de l'oncle Bob.

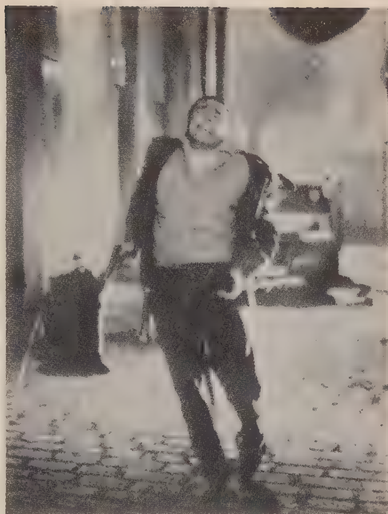
Evidemment, je préfère l'Europe. C'est là que ces projets devraient se réaliser. Mais il faut que je trouve du boulot... n'importe lequel... »

LOTTE H. EISNER

« J'ai été bien étonnée de voir ma signature L.H.E., sous un paragraphe sur Hertha Thiele dans votre « Petit Journal du Cinéma », car je peux vous affirmer qu'il ne provient pas de moi. Comme tous ceux qui ont vu *Mädchen in Uniform*, je suis très contente qu'un de vos jeunes gens ait eu la bonne idée de parler d'elle. Mais de grâce ne mettez pas mon nom sous des exercices de style mi-« high brow », mi-confidences Marie-Claire, pour ne pas dire Marie-Chantal. »

RIFIFI

Qu'est-ce que ce brave garçon allait-il faire dans cette galère de mauvaises filles ? Tout le monde se le demanda en apprenant qu'Alex Joffé tournait *Du Rififi chez les femmes*. Au contact des petites pouffiasses du Breton, qu'allait-il rester de la gentillesse et



Robert Hossein dans Du Rififi chez les femmes, **d'Alex Joffé.**

de la bonne humeur de l'auteur de *Lettre ouverte à un mari ?* Ses amis, et il y en a pas mal aux CAHIERS, me diront que Joffé a déjà mis en scène des *Assassins*. Oui, mais ils étaient *du Dimanche*, et qui dit dimanche dit « Le dimanche de la vie », et qui dit de la vie dit *La Vie à deux*, et qui dit deux dit *Deux sous d'espoir* ou *Rien que nous deux*, bref, qui dit Queneau, Guitry ou Castellani, retombe sur Alex Joffé.

Vous souvient-il de la séquence de la boîte de nuit parisienne dans *L'Attente des femmes ?* Bergman avait traité le french-cancan à la sauce expressionniste. Et d'après les photos, toutes remarquables, c'est également le parti pris par Joffé dans son *Rififi* féminin. Nous verrons donc enfin Sylvia Montfort jouer comme une mante religieuse; Nadja (celle de, cette fois, et pas du Breton) Tiller jouer comme une vamp, diminutif de vampyr, c'est-à-dire jouer comme Brigitte Helm et Bela Lugosi; enfin, nous verrons Robert Hossein jouer comme personne encore n'a su le faire jouer, comme Humphrey Bogart. — J.-L. G.

BORIS BARNETT

Il y a deux ans, une vingtaine de personnes seulement s'esclaffaient pendant la projection d'*Au bord de la mer Noire*, de Boris Barnett. Aujourd'hui, il y a du progrès. Pour *Le Clown et le lutteur*, que Boris tourna en 1957, la Cinémathèque affichait aussi inexorablement complet que pour n'importe quel Pabst ou Feyder. On remarquait même la présence dans les premiers rangs d'Ado

Kyrou, et dans les derniers d'une partie de CINÉMA 59, qui, cette année, est obligée donc de s'intéresser à tout ce qui est neuf. Mais il y a quand même bien du progrès à faire. Tout le monde, en effet, sauf votre serviteur et son ami Rivette, faisait grise mine devant cet excessivement agréable opéra-bouffe en Sovcolor. Et il ne faut pas être idiot, mais il faut vraiment avoir un cœur de pierre pour bouder aux films de Barnett.

Certes, *Le Clown et le lutteur* est un film de commande, et notre ami Boris est un cinéaste trop bien stylé pour refuser ce que précisément le style est à même de sauver. Mais c'est là l'occasion où jamais de trouver le secret de cet art de la stylisation, grâce auquel *Un Eté prodigieux* n'est pas indigne de *Sénérade à trois, Personne ne le saura*, de *Cinquième colonne, La Jeune Fille au carton à chapeau*, de *The New-York Hat* et *Le Clown et le lutteur* de *Trois rouquines dans la bagarre*. Le fameux style de la Triangle, plus que chez Allan Dwann ou Raoul Walsh, c'est chez Boris Barnett qu'il faut aujourd'hui aller le dénicher.

Il est là, avec ses gros plans de jeunes filles audacieuses au trapèze volant qui battent des paupières au moindre mouvement du cœur. Il est là, avec ses plans généraux tirés au cordeau comme un jardin de Le Nôtre. Il est là, avec ses rares mouvements d'appareil au cours desquels la grâce le dispute spontanément à la précision. Il est là, avec son génie de la narration, qui fait de ceux qui l'emploient des conteurs nés. Il est là, grâce à Boris Barnett, ce style inimitable qui ne mourra qu'avec le cinéma. En attendant, vive *Le Clown et le lutteur*. — J.-L. G.



Imperturbable, François Reichenbach impressionne le trente-six millième mètre de L'Amérique vue par un Français.

LA PHOTO DU MOIS



Leo McCarey (à g.) rit d'avance aux gags de Rally Round the Flag, Boys.



LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

Titre des films ↓ / Les Dix →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	Jean-Luc Godard	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Luc Moullet	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Au seuil de la vie (I. Bergman)	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★
Le Beau Serge (C. Chabrol)	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★	★	★★★	★★	★★★
Crépuscule sur l'océan (J. Pevney)				★			★★	★★		
Les SS frappent la nuit (R. Siodmak)			★	★	★			★		
Faibles Femmes (B. Boisrond)	●	★★	★	●			★	●	★	
Gigi (V. Minnelli)	★	★		●	★★	★	●	●	★	●
Guinguette (J. Delannoy)			●	●		★	★	●		
Le Petit prof' (C. Rim)	●	★		●		★	●	●		★
Le Temps de la peur (P. Dunne)				●	★		★	●	●	
La Pierre philosophale (S. Ray)	●	●		●	★	●	●	●	●	★★
La Femme et le pantin (J. Duvivier)	●	●	★	●	●	●	★	●		●
L'Auberge du 6ᵉ bonheur (M. Robson)	●	★		●	●	●	●	●		●
Asphalte (H. Bromberger)	●	●	●	●		●	●	●		●
Tables séparées (D. Mann)	●	●		●	●	●	●	●		●

LES FILMS



Bibi Andersson et Ingrid Thulin dans *Au seuil de la vie,* d'Ingmar Bergman.

Voir ou ne pas voir

NARA LIVET (AU SEUIL DE LA VIE), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Bergman et Ulla Isaksson d'après la nouvelle d'Ulla Isaksson. *Images :* Max Wilen. *Décors :* Bibi Lindstrom. *Montage* : Carl Olov Skeppstedt. *Interprétation :* Bibi Andersson, Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin, Barbro Hiort af Ornäs, Erhard Josephson, Max von Sydow, Gunnar Sjöberg, Ann-Marie Gyllenspetz, Inga Landgré. *Production :* Nordisk Tonefilm, 1953. *Distribution* : Hermès Films.

Chaque mois ou presque continue à nous proposer un nouveau Bergman, et cet abonnement est, certes, l'une des meilleures affaires que les cinéphiles parisiens aient faite depuis quelque temps. Mais les cinéphiles sont gens capricieux et prompts à s'alarmer des assurances qu'on leur fait prendre sur leur plaisir. Bergman a la cote, chez nous comme ailleurs, mais cette cote tourmente les frondeurs, lesquels nous sommes loin de mésestimer, puisque, frondeurs, nous le fûmes, et entendons bien l'être longtemps encore. Dans le courrier reçu à l'occasion de la liste des *dix meilleurs films de l'année,* apparaissaient quelques velléités d'anticonformisme. Certains lecteurs dénon-

çaient notre bergmanolâtrie, un ou deux allaient même jusqu'à traîner l'auteur du *Septième Sceau* dans la boue la plus noire.

Tant mieux ! Rien n'est plus déprimant que de plaider les causes gagnées d'avance. Je ne ferai pas l'affront à ces opposants de les traiter de snobs ni d'ultras. Je leur accorderai que Bergman n'est pas une valeur spécifiquement CAHIERS, même s'il est vrai que nous fûmes les premiers à parler de lui. Tout simplement cela prouve que nous ne sommes point sectaires. Il y a chez lui, c'est sûr, beaucoup d'aspects typiques de ce qu'ailleurs nous avions combattu. Pour le dire en deux mots : l'archaïsme et la littérature. Mais enfin, revenir sur des jugements un peu téméraires, c'est pour nous le moindre des devoirs.

L'un de nos travers, dit-on (cette fois d'un tout autre côté) est de moins aimer parler d'un film que du cinéma même. Dire « *çà, c'est du cinéma !* » n'étant plus de mode, nous avons trouvé en remplacement une autre formule, « *le cinéma, c'est çà* ! ». Nul film ne pénètre en nos murs s'il n'est exemplaire. Il importe que nous puissions, grâce à lui, poursuivre cette longue entreprise de définition, aux premiers pas de laquelle présida l'autorité de Bazin. Mais le cinéma que nous propose Bergman, n'a rien de neuf à nous apprendre, c'est du moins ce qu'il semble au premier abord. Même si nous découvrons plus tard qu'il convient de reviser ce premier aperçu, reconnaissons que ce cinéaste nous charme, nous retient moins, en tant que cinéaste, auteur même, que comme homme. Ce n'est point qu'il soit, plus qu'un autre, prodigue en confidences. Bien au contraire, il livre beaucoup moins de lui et même de ses obsessions que tel de ses très anciens prédécesseurs. Mais cet univers personnel où nous avaient introduits par exemple Stroheim ou un Sternberg était celui d'un *homo cinematographicus*, c'est-à-dire un être tout fait pour le *spectacle* par eux, ou à eux, donné. Si Bergman ne nous avait enrichi que par ses confessions, nous ne pourrions le dire le premier romantique de l'écran. Mais dans cet art, dont l'essence est de montrer, les « montreurs », ma foi, appartiennent encore au classicisme. Romantique donc, et peut-être premier, il l'est de façon plus subtile ou plus conforme, dirait Domarchi, à la définition que donnait Hegel. Chez lui, nous observons une nette rupture entre la forme et l'idée. Dans tous autres films dignes de ce nom — voire indignes — la forme est signifiante, elle affirme spontanément une vision du monde simple et précise, optimiste ou pessimiste, matérialiste ou spiritualiste. Bref, le cinéma a toujours été, qu'on le veuille ou non, un admirable philosophe sans le savoir. La métaphysique de Bergman n'est peut-être point très raffinée, non plus, mais elle est consciente. L'image, ici, n'affirme point, mais étaye une question qui a besoin d'être posée d'avance explicitement.

« *Qu'est-ce que la mort ?* » « *Qu'est-ce que la vie ?* » ces interrogations-là, tel ou tel film a pu les susciter en nous. Mais par accident et sans qu'elles fussent pourvues d'une couleur éthique. Pour Bergman, il ne s'agit pas tant de s'interroger sur la mort (comme dans le *Septième Sceau* et les *Fraises sauvages*) ou la vie, comme maintenant, que sur la qualité morale, c'est-à-dire relative à notre conduite, de l'une et de l'autre « *Un enfant, n'est-ce pas merveilleux !* dit l'infirmière ? *Je suis toujours en étonnement devant ces jambes qui remuent et ces poumons qui fonctionnent.* A quoi Bibi Andersson répond : « *Des jambes et des poumons, je ne trouve pas çà merveilleux du tout.* » Une telle phrase, entre autres, est absolument nécessaire pour nous aiguiller sur le véritable sujet de *Au seuil de la vie*, mais à elle seule, non plus, elle ne suffirait pas à faire que ce film soit un grand film.

On sait qu'il s'agit, pour la première fois depuis longtemps, d'un scénario emprunté à autrui, en l'occurrence la romancière Ulla Isaksson. En fait, Bergman l'a fait sien et si, sur le papier, il nous apparaît critiquable, c'est au même titre que les autres scénarios, eux originaux. Les aventures parallèles et diverses des trois héroïnes n'échappent point aux embûches de la typisation. L'une des femmes (Ingrid Thulin) avorte et voit là une punition du ciel à l'endroit d'un foyer sans amour; la seconde (Eva Dahlbeck) exprime de façon bien appuyée son impatience d'être mère et mesurera la cruauté du destin en mettant au monde un enfant mort-né; la troisième (Bibi Andersson), qui ne veut pas de la maternité, accepte enfin son sort. C'est la porte ouverte au mélo-

drame, mélodrame toutefois en situation, puisque les grands moments de la vie, et pour commencer celui de son origine, aiment les traits sans nuances. Mais surtout, je crois qu'il serait une erreur de considérer cette œuvre sous l'optique du naturalisme et même de l'objectivité. Le film, sinon le script, rend privilégié le point de vue de l'un des personnages, la troisième, qui est celle qui se pose la question et nous aide à nous la poser. Ou, plus exactement, il y a, comme dans *Rêves de femems*, un transfert incessant de pensées de l'une à l'autre des héroïnes pour finir par celle qui, au début, sollicitait le moins notre intérêt, mais par les yeux de qui nous regardions, puisque nous participions surtout à ses dégoûts.

J'emploie le mot au pluriel, pour indiquer qu'il est d'ordre plus moral que physique. Bergman, moins que tout autre au monde n'a peur des images crues. Mais la supériorité de ce film par rapport à toutes les œuvres réalistes tournées dans les autres pays du monde n'est point à vrai dire son « audace ». Ce film nous aide à apprécier cette vertu, cardinale chez le metteur en scène, qui est une franchise sereine, exempte de tout désir de provocation. Tous, mêmes les esprits forts du cinéma, ont porté dans leur cœur un grain d'appétit pour le scandale. Au point même que nous avons pris ce goût de l'indiscrétion pour un attribut de nature de leur art. Ils aiment, comme on dit, à « regarder par le trou de la serrure », et s'en vantent. Chez Bergman, nulle polissonnerie, bien sûr, mais aucun esprit, non plus, de reportage. L'admirable, l'unique ici, c'est l'absence de toute optique pourtant justifiable, non seulement de curieux, mais de médecin ou de sociologue. Nous voyons ces femmes, avec les yeux même de ces femmes. Nous sommes avec elles, jamais derrière la porte. Spectateurs masculins ou féminins, nous partageons absolument leurs pensées et les sensations de leur chair. On a dit que Bergman était un incomparable peintre de la femme. Ce n'est pas assez : il aplanit le mur de séparation des sexes. C'est vrai de cette histoire contée par une femme, mais c'est vrai de toutes les histoires précédentes imaginées par lui seul. L'identification du spectateur au personnage n'est pas fondée chez lui sur la complicité, mais le respect.

Ce film, dont j'aime à parler en termes de morale, est en même temps un exercice de style, au sens noble du terme, bien entendu. Il est certain que Bergman, délivré du soin de fabriquer l'histoire, a pu mieux organiser sa mise en scène comme un tout cohérent et quasi libre. Nous observons de bout en bout une prodigieuse invention de détails, surtout en ce qui concerne le jeu de Bibi Andersson, aussi naturelle, mais aussi strictement dirigée que son homonyme Harriett dans *Rêves de femmes*. Bergman qui, ne l'oublions pas, est un auteur, mais aussi un metteur en scène de théâtre, se livre au plaisir pur du jeu pour le jeu. Par quoi il adoucit, gomme les arêtes un peu vives de l'histoire qu'il nous conte. Il n'est point facile de parler de ce film. Il laisse dans l'esprit deux impressions contraires. D'une part, le sujet même nous émeut, avons-nous dit, jusqu'à l'âme, plus encore que jusqu'aux entrailles. Mais, tout en même temps, nous admirons l'art avec lequel le metteur en scène réussit à tirer parti d'un sujet, certes, ingrat, et considéré presque parfois comme pur prétexte.

C'est pourquoi, pour finir, je reviendrai à ce que je disais, au début, du romantisme. Ce qui nous surprend, puis petit à petit nous ravit chez Bergman, c'est la présence, dans ses œuvres, de deux sortes d'idées d'origine différente. Les premières sont des idées au sens étroit du terme, des concepts abstraits et formulables sur le papier des trouvailles de scénariste. Les secondes, des images et qui intéressent la mise en scène. Les unes et les autres progressent de leur force propre, un peu à la manière de deux vibrations de phases différentes, se livrant à un jeu un peu déroutant d'interférences et de battements. Du point de vue des canons de l'art, cela est un défaut, mais ce n'est point à force d'art que le metteur en scène nous le rend supportable : de sincérité plutôt. Peut-être même qu'image et idée, chez lui, n'observent pas exactement les mêmes rapports que chez les autres. L'image n'y est point le limon premier, le mode d'expression ordinaire. Elle n'est employée qu'à titre d'exception, exception qui peut être aussi nombreuse que tous les plans du film, mais exception tout de même. De même qu'on a pu parler dans certains films d'Hitchcock d'un

« passage au discours », il s'agit d'un véritable *passage à l'image*. Le moment où les images fleurissent sont ceux exactement où elles fleuriraient aussi, quoique moins intensément, dans le roman qu'on pourrait tirer du film. Si nous *voyons*, dans leurs berceaux-tiroirs, une rangée de bébés, ce n'est pas là que le cinéma s'adresse le plus commodément à notre vue, si nous *entendons* leurs cris, ce n'est pas parce que la pellicule est pourvue d'une bande sonore. Non, bien plutôt parce qu'il s'agit, pour nous comme pour l'héroïne, d'une sensation visuelle ou auditive montrée en tant que sensation. J'avoue que cette réflexion ne m'aurait pas été inspirée si je n'avais vu auparavant les *Fraises sauvages* dans lequel (c'est l'histoire d'un homme qui revoit sa jeunesse en pensée) l'image possède précisément de bout en bout cette qualité. *Au seuil de la vie* nous laisse, à première vue, l'impression d'une certaine ascèse formelle, proche de celle de Dreyer ou de Bresson. S'en tenir là, serait méconnaître la véritable originalité de Bergman. Sa démarche est, je crois, inverse de la leur : il n'épure point la réalité en vertu des exigences de l'art. Ce qui est pur, premièrement, c'est son regard; jamais il ne cède à la tentation de voir ou de faire voir pour le plaisir seul de la chose. Nous pourrions ainsi considérer toute son œuvre comme la recherche de plus en plus précise, mais anxieuse et décevante, d'une certaine innocence de la vision, perdue depuis que le cinéma existe et fait de l'homme pour l'homme, en plus d'un loup, un lynx. A quelque détour de chacun de ses films, j'ai l'impression d'entrer de plain-pied dans ce vert paradis.

Eric ROHMER.

Des larmes et de la vitesse

A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE (LE TEMPS D'AIMER ET LE TEMPS DE MOURIR), film américain en Cinémascope et en Eastmancolor de DOUGLAS SIRK. *Scénario :* Orin Jannings, d'après le roman d'Erich Maria Remarque. *Images :* Russell Metty. *Musique :* Miklos Rozsa. *Interprétation :* John Gavin, Liselotte Pulver, Jock Mahoney, Don De Fore, Keenan Wynn, Erich Maria Remarque, Dieter Borsche, Barbara Rutting, Dorothea Wieck. *Production :* Robert Arthur, 1957. *Distribution :* Universal.

J'adore les autruches. Ce sont des gens réalistes. Ils ne croient que ce qu'ils voient. Quant tout va mal et que le monde devient trop laid, elles n'ont qu'à fermer très fort les yeux pour que l'univers extérieur soit purement et simplement anéanti comme le prince par la tendresse de la petite blanchisseuse dans la chanson de Renoir. Bref, les autruches sont des animaux complètement idiots et complètement charmants. Et si j'aime « Le diable au corps », c'est parce qu'il raconte l'histoire de deux autruches. Et si j'aime aussi *Le Temps d'aimer et le temps de mourir*, c'est évidemment parce qu'il ne ressemble pas au triste film d'Autant-Lara, mais au roman de ce drôle de Radiguet. Et d'ailleurs, en fin de compte, pourquoi est-ce que j'aime tellement Raymond Radiguet ? Uniquement parce qu'il ne savait pas qu'il était myope, et qu'il croyait que le monde entier voyait tout trouble comme lui, jusqu'au jour où Cocteau lui passa une paire de lunettes.

On devine donc que je vais faire une critique follement élogieuse du nouveau Douglas Sirk, uniquement parce que ce film m'a mis les joues en feu. Pour être élogieux, ça je vais l'être. Et d'abord, je vais me référer sans arrêt à tout ce à quoi fait penser le roman de Radiguet, au *Pauvre amour* de Griffith, car je trouve qu'on devrait citer Griffith dans n'importe quel article sur le cinéma : tout le monde est d'accord, mais tout le monde l'oublie quand même ; Griffith donc, et André Bazin aussi, pour les mêmes raisons : et maintenant que c'est fait, je reprends le fil de mes comparaisons à propos du *Temps d'aimer et le temps de mourir*, et ici, je stoppe un instant pour dire qu'après *Le Plaisir* c'est le plus beau titre de toute l'histoire du cinémato-

graphe parlant et muet, et aussi pour dire que je félicite à haute voix l'Universal-International d'avoir changé le titre du bouquin d'Erich Maria Remarque qui s'appelait « Le temps de vivre et le temps de mourir » : en effet, ces chers vieux bandits internationaux et universels ont embarqué par la même occasion Douglas dans un cirque que Boris Barnett aurait été prodigieusement content de filmer, car il était dix fois plus infernal et beau que celui de Brooks, autrement dit, parce qu'en remplaçant vivre par le verbe aimer ils posaient implicitement à leur metteur en scène cette question, admirable point de départ de scénario : « Faut-il vivre pour aimer ou aimer pour vivre ? » — et maintenant, je termine enfin ma phrase et mes comparaisons: le temps d'aimer et le temps de mourir, non, je ne me lasserai jamais d'écrire ces neufs mots toujours imperturbablement neufs. *Le Temps d'aimer et le temps de mourir*, on sait très bien que je vais parler de ce film comme de l'ami Fritz ou de Nicholas Ray, comme de *J'ai le droit de vivre* ou des *Amants et la nuit*, bref, comme si John Gavin et Liselotte Pulver, c'était Aucassin et Nicolette 59.

Voilà d'ailleurs ce qui m'enchante chez Douglas Sirk, ce délirant mélange : moyen âge et modernisme, sentimentalité et raffinement, cadrages anodins et Cinémascope endiablé. Tout ça, on le voit bien, il faut en parler comme Aragon des yeux d'Elsa, en délirant beaucoup, un peu, passionnément, peu importe, la seule logique dont Douglas Sirk s'embarrasse, c'est le délire. Revenons donc à nos autruches. Une fois, l'année dernière, je me souviens d'avoir vu un très remarquable petit film qui se passait au bord de la mer. Il y avait une fille vraiment pas mal qui jouait à cache-cache avec un type à travers la pinède. Finalement, le type attrapait la fille et l'embrassait. Elle ne demandait pas mieux, mais n'avait pas l'air complètement satisfaite ni heureuse. Pourquoi ? lui demandait le type. La fille s'allongeait sur le sable chaud en fermant les yeux. Parce que, disait-elle, je voudrais arriver à fermer les yeux très fort, très, très fort, pour que tout devienne complètement noir, vraiment noir, complètement, mais je n'y arrive jamais.

Ce noir, c'est le sujet traité par Douglas Sirk dans *Le Temps d'aimer et le temps de mourir*. Je trouve ce film beau parce qu'il me donne l'impression qu'Ernest et sa Lisbeth, les deux héros au si doux visage prémingerien, à force de fermer les yeux avec une ingénuité rageuse dans Berlin sous les bombes, arrivent en fin de compte plus au fond d'eux-mêmes qu'aucun autre personnage de film à ce jour. Ainsi que le dit plus haut Rossellini, c'est grâce à la guerre qu'ils retrouvent l'amour. Ils se retrouvent, Hitler merci, homme et femme que Dieu créa. C'est parce qu'il faut aimer pour vivre qu'il faut vivre pour aimer nous dit Ernest en zigouillant une partisane russe, ou Elisabeth en buvant à petits coups son champagne. Aimer à loisir, nous dit avec eux Sirk à chaque image, en hommage à Baudelaire, aimer donc et mourir. Et son film est beau parce que l'on pense à la guerre en regardant défiler ses images d'amour, et vice-versa.

On me dira que c'est une idée simpliste. Peut-être, car, après tout, c'est une idée de producteur. Mais encore fallait-il un cinéaste pour le mener à bon port, et retrouver la vérité du plaisir derrière la convention des larmes. C'est justement par exemple ce que ne sut pas faire autrefois Lewis Milestone, ou que vient de rater piteusement Philip Dunne. Mais au contraire de l'instituteur de la Fox, Douglas Sirk, est un *honnête* cinéaste, au sens classique de l'adjectif. Son ingénuité de bon aloi fait sa force. Techniquement parlant, c'est dans cette mesure que je trouve aussi ce film beau. Parce que j'ai l'impression que les images durent deux fois plus que celles des films habituels, un vingt-quatrième de seconde au lieu d'un quarante-huitième, comme si l'ancien monteur de la UFA, par fidélité à ses personnages, avait cherché à mettre en jeu également le laps de temps durant lequel l'obturateur est fermé. Bien sûr, Sirk n'a pas fait ça aussi explicitement que je le dis. Mais il donne l'impression d'avoir eu cette idée. Et c'est une idée peut-être ingénue de la part d'un metteur en scène que de vouloir assimiler la définition même du cinéma avec celle de ses héros, mais c'est une belle idée. Quand on dit : se mettre dans la peau de ses personnages, dans le fond, ça ne veut rien dire d'autre. A tout prendre, c'est aussi beau et ingénu que Gance qui lançait des caméras en l'air lorsque Bonaparte enfant lançait des boules de neige dans la cour de Brienne.



Liselotte Pulver et John Gavin dans *Le temps d'aimer et le temps de mourir* de Douglas Sirk.

L'important, nous prouve Douglas Sirk, c'est de croire à ce que l'on fait en y faisant croire. Et *Le Temps d'aimer* surenchérit encore à ce propos sur *La Ronde de l'aube, Ecrit sur du vent, ou Capitaine Mystère*. Ce ne sont pas des grands films, mais tant pis puisqu'ils sont beaux. Et pourquoi le sont-ils ? D'abord, on vient de le voir, parce que le scénario est beau. Ensuite parce que les acteurs sont loin d'être vilains. Et finalement parce que la mise en scène est idem. *Le Temps de mourir* le prouve une fois de plus.

Avant de parler de la forme, parlons rapidement de celles de Liselotte Pulver. Tout le monde la méprise. Moi, je l'aime. Vous la trouvez maigrichonne. Mais quoi, nous sommes en guerre, et le sujet du film n'est pas : Lise, ôte ton pullover. Et pour ma part, je n'ai jamais cru autant à une jeune Allemande, dans le Troisième Reich qui s'effondre, qu'en voyant cette zurichoise tressauter nerveusement à chaque recadrage. Allons plus loin. Je n'ai jamais cru autant à l'Allemagne en guerre qu'en voyant ce film américain tourné en temps de paix. Mieux qu'Aldrich dans *Attack*, Sirk sait nous faire voir les choses de si près que nous les touchons, que nous les respirons. Le visage d'un mort gelé sous les frimas du front russe, les bouteilles de vin, un appartement tout neuf dans une ville en ruines, nous y croyons comme si c'était une Caméflex de reportage qui les avaient filmés, et non une grosse caméra Cinémascope maniée par la main de ce qu'il faut bien appeler un maître.

Il est de bon ton aujourd'hui de dire que l'écran large, c'est de la frime. Moi, à tous ces René qui n'ont pas les idées claires, je dis poliment : mon œil ! Que le Cinémascope multiplie d'autant le format normal, il suffit d'avoir vu les deux derniers Douglas Sirk pour en être définitivement persuadé. Il faut bien dire ici que notre vieux cinéaste retrouve ses jeunes jambes et bat tous les jeunes sur leur terrain, panoramiquant à toute volée, reculant ou avançant itou. Et ce qu'il

y a d'étonnamment beau dans ces mouvements d'appareil qui s'emballent comme des moteurs, où les flous sont masqués par la vitesse même d'exécution (1), c'est qu'ils donnent l'impression d'être faits à la main, alors qu'ils le sont à la grue, un peu comme si le crayonnage virevoltant d'un Fragonard était le fait d'une machinerie compliquée. Conclusion : ceux qui n'ont pas vu ou aimé Liselotte Pulver courir sur la berge de ne je sais plus quel Rhin ou Danube, se baisser brusquement pour passer sous une barrière, puis se redresser, hop, d'un coup de reins, ceux qui n'ont pas vu à ce moment la grosse Mitchell de Douglas Sirk se baisser en même temps, puis, hop, se redresser du même et souple mouvement de jarret, eh bien ! ceux-là n'ont rien vu, ou alors, ils ne savent pas ce qui est beau.

Jean-Luc GODARD.

Un art du mensonge

GIGI, film américain en Cinémascope et en Métrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario et lyrics* : Alan Jay Lerner, d'après l'œuvre de Colette. *Musique :* Frederic Loewe. *Costumes :* Cecil Beaton. *Images :* Joseph Ruttenberg. *Interprétation :* Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Hermione Gingold, Eva Gabor, Jacques Bergerac, Isabel Jeans, John Abbott. *Production :* Arthur Freed, 1958. *Distribution :* M.G.M.

On connaît les déformations engendrées par l'optique des festivals, comment les nerfs à fleur de peau après quinze jours de visions ininterrompues réagissent au moindre excitant. Je m'explique ainsi mon grand enthousiasme en mai dernier et ma grosse déception de ce début mars 1959, à propos du même film de Minnelli *Gigi*. Excitant pour l'œil, *Gigi* confirme en outre une loi précédemment vérifiée avec plusieurs récents Minnelli : *La Toile d'araignée, Thé et sympathie,* véritables enchantements à la première vision indépendamment de toute considération de sujet, mais plus décevants quand vous vous mettez en demeure d'examiner le contenu de l'emballage. *Gigi* porte au carré ces caractéristiques minnelliennes, brodant une dentelle rare sur un tissu par trop médiocre.

Ma première réaction fut d'applaudir devant la manière neuve dont le metteur en scène abordait le musical, à partir d'un livret directement écrit pour l'écran. Acteurs et intrigue sont considérés comme de simples instruments au service de fins strictement décoratives. Paris lui-même devient décor d'opérette, les statues des Tuileries, les réverbères des Champs-Elysées ou de la place Furstenberg, entrent dans la danse. La couleur chatoie de mille feux, chacun chante sans remords. Une canaillerie élégante prend possession de l'écran. L'art de Minnelli excelle non seulement à brosser des tableaux d'époque, mais tire le maximum d'acteurs aussi stéréotypés aujourd'hui que Leslie Caron et Maurice Chevalier. Consciemment ou non, poussant ses interprètes sur leur ligne de plus grand pente, il nous révèle la parfaite snobinette qu'est devenue Mrs Peter Hall de Londres, alias Leslie Caron, parlant avec un accent pointu façonné dans les salons de Mayfair, le cabotin monstrueux qu'a toujours été notre Maurice national, le fadeur ontologique de Louis Jourdan.

La tentation est grande pour le critique en quête de sophismes d'expliquer tout de go : *Gigi* égale Colette, égale faisandé, c'est-à-dire sophistication et fausseté. Donc le maximum de sophistication et de fausseté atteint par Minnelli prouve la fidélité à l'original. Que nous chaut ! D'abord *Gigi* américain perd la seule qualité qui sauvait le récit de Colette, le style. Puis la double influence anglaise de « My Fair

(1) Quand la caméra panoramique, le paysage devient forcément flou. L'intelligence de Sirk, pour masquer ce flou, est de toujours faire courir des gens en-deçà et en-delà des personnages qu'il suit, de supprimer les défauts de la vitesse en allant encore plus vite.



Leslie Caron dans *Gigi* de Vincente Minnelli.

Lady », l'opérette anglo-américaine qu'ont tirée de « Pygmalion » les auteurs du film, Lerner (scénario) et Loewe (musique), et de Cecil Beaton, décorateur, costumier, superviseur général de la production, nous amène à penser avec Jacques Rivette que nous tenons une sorte de super-film anglais, dans l'acception commune de ce dernier terme. Enfin, réflexion faite, Minelli n'a tourné qu'un faux bon musical et visiblement n'a guère cru à son sujet.

On ne danse pas dans *Gigi*, sauf quelques valses chez Maxim's. La danse proprement dite, l'improvisation dansée, mânes de Gene Kelly et Fred Astaire, a disparu. Par contre on chante à tire-larigot, au plus grand profit de Maurice Chevalier qui, comme l'ont bien noté les critiques anglo-saxons, enthousiastes et nostalgiques, « vole le spectacle ». Nous voilà donc ramenés presque trente ans en arrière, aux opérettes à la chaîne d'Ernst Lubitsch, *Parade d'amour, Le Lieutenant souriant*, etc. La musique elle-même, à part quelques emprunts au Cancan 1900, reprend des thèmes 1930, l'accompagnement du générique notamment, qui à plusieurs reprises, est démarqué d'une rengaine à la mode de la même période, « Ramona, j'ai fait un rêve merveilleux ». Chronologiquement ce n'est pas sérieux. Et encore moins la roublardise qui consiste à resservir le *smiling Frenchman* au chapeau de paille.

Aucun grand cinéaste n'a à ce jour abordé de front le problème de la comédie musicale, bien que Renoir ait ainsi qualifié ses derniers films européens, qu'Eisenstein se soit beaucoup préoccupé de l'intégration de la musique et des images. Minnelli a au moins le mérite de pousser à l'absurde ses expérimentations : dans *Ziegfeld Follies*, il supposait le problème résolu en effaçant tout sujet ; dans *Gigi* et déjà dans *Un Américain à Paris*, l'action n'est qu'un repoussoir assez insipide pour les chants et éventuellement les ballets. Mais tout reste à faire, malgré des réussites intéressantes comme *Un Jour à New-York* de Kelly et Donen, et *South Pacific* de Logan. Dans l'un la danse cristallise l'obsession amou-

reuse des marins, dans l'autre l'action, idiote, culmine dans le chant, pathétique, ici comme là sans solution de continuité. On ne distingue peut-être pas assez dans le musical entre chant et danse, réussir un film chanté ou un film dansé suppose déjà un talent comparable à celui de Renoir ou de Dreyer. Fondre les deux exigera du génie. Vu l'impossibilité pour George Balanchine de travailler à sa guise dans le cinéma (et de toute façon il aurait de la peine à intégrer les chansons), c'est de Jérome Robbins que nous devons peut-être attendre la création du musical total, Robbins qui dans « West Side Story », parlé, chanté et dansé, sur livret d'Arthur Laurents (transposant à New York les amours de Roméo et Juliette, pris dans la guerre des gangs de jeunes), et musique de Leonard Bernstein, semble appeler le cinéma pour parfaire une synthèse admirable.

Minnelli pourtant tourna un jour, sans prétention, avec verve, chaleur, gentillesse, un charmant musical en mineur : *Meet Me in Saint-Louis,* réalisé en 1944, à l'époque de son grand amour pour Judy Garland, symbole de l'exubérance et de la joie de vivre d'une jeune Amérique qui part à la conquête du monde. Le décor est réduit à l'essentiel, situe sans envahir, les chansons, « Meet me in Saint-Louis » « Ding Ding with the Trolley », pour citer les plus célèbres, jaillissent du cœur naïf de Judy, parce qu'il est normal de chanter quand on est heureux. Avouons-le sans malice : Vincente Minnelli, sensibilité fragile entre toutes, a perdu avec Judy Garland le meilleur d'une fraîcheur, d'une spontanéité, dont la Leslie Caron de *Gigi* ne fournit qu'une pénible caricature. On croit ou on ne croit pas à son travail. Minnelli ne pouvait pas croire à *Gigi,* ce qui ne l'empêche pas comme toujours, de se consacrer jusqu'à l'épuisement à la tâche proposée. Il est probable que la carrière de Minnelli s'orientera désormais vers le film non musical, la tragédie de l'homme solitaire dans le monde moderne. L'esthétisme minnellien renverrait volontiers à un Oscar Wilde de la caméra. Attendons qu'il nous livre sa ballade de la geôle de Reading.

Louis MARCORELLES.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Pure essence

LA FEMME ET LE PANTIN, film français en Dyaliscope et Eastmancolor de JULIEN DUVIVIER. *Scénario :* Jean Aurenche. Albert Valentin et Marcel Achard d'après le roman de Pierre Louys. *Images :* Michel Kelber. *Musique :* Jean Wiener. *Décors :* Georges Wakhévitch. *Interprétation :* Brigitte Bardot, Antonio Vilar, Dario Moreno, Michel Roux, Jacques Mauclair, Lila Kedrova, Espanita Cortez, Jess Hahn. *Production :* Christine Gouze-Rénal — Pathé Cinéma — Gray Films (France) — Dear Films (Italie), 1958. *Distribution :* Cinédis.

La Femme et le Pantin n'est pas un film de Duvivier, mais un film de Bardot par Duvivier. Il serait donc malhonnête de l'éreinter au nom de tout ce qui n'est pas la personnalité physique de Bardot. Il est bien évident que nous sommes très loin de Pierre Louys, que le scénario est ridicule, qu'aucun personnage n'est psychologiquement vraisemblable : on a intégré Bardot à la donnée de l'histoire au moyen d'une demi-douzaine d'artifices inacceptables. On se demande ce que vient faire dans le film son père vichyssois, inventé sans doute par Buñuel ou Aurenche, qui avaient composé les premières ébauches de script. Duvivier, qui n'a pas de Decae sous la main, hésite à engager sa lourde caméra. Passera, passera pas ? C'est le seul et médiocre suspense qui fait le spectateur s'intéresser au film, suspense résolu par la négative, bien sûr.

Duvivier est né en 1896 et Bardot en 1934. Deux représentants typiques de leurs générations respectives. Donc opposition totale. Et l'opposition est toujours esthétiquement meilleure que la surenchère. Bardot + Vadim ou Boisrond, cela va bien une

fois, mais dès la deuxième, ils n'ont plus aucune idée nouvelle.

L'Espagne aidant, *La Femme et le Pantin* est un film extraordinairement pudique. Et Bardot n'est callipyge que dans un court, médiocre et froid plan d'ensemble. Duvivier fait ce que n'a pas fait Vadim. Abandonnant la nudité provocante — la poitrine est toujours vue d'en haut — il joue surtout sur la valeur du mouvement : *La Femme et le Pantin* est un film consacré au bras de Bardot, particulièrement actif, peut-être aussi parce que le bras a une grande importance dans les danses locales. Lequel bras n'a d'autre charme que celui de sa maigre densité. Avec Bardot, un bras est un bras, un sein un sein, une fesse une fesse. Cette beauté classique, à la fois morale et physique, faite d'élégance, de spontanéité et d'exigence presque abstraite, Duvivier la rejoint plus directement que Vadim, ne l'envisageant que dans ce qu'elle a de plus épuré.

Et Bardot, dans son costume très *Outlaw*, nous offre le spectacle fascinant d'un corps vieilli de femme de trente ans, allié à l'éternelle jeunesse de son regard. — L. M.

Le crépuscule des dieux

TWILIGHT FOR THE GODS (CREPUSCULE SUR L'OCEAN), film américain de JOSEPH PEVNEY. *Scénario :* Ernest K. Gann d'après son roman. *Images :* Irving Glassberg. *Musique :* David Raksin. *Interprétation :* Cyd Charisse, Rock Hudson, Arthur Kennedy, Ernest Truex, Charles McGraw. *Production :* Gilbert L. Kay, Universal International, 1957.

Comme Boileau et Narcejac, Gann n'exploite qu'un filon. *Twilight for the Gods* est *l'Ecrit dans le ciel* marin. Sujet : l'étude psychologique d'un petit nombre de passagers à bord, non d'un avion sans moteur, mais d'un vieux brigantin qui fait eau, et qui, comme son frère aérien, arrivera *in extremis* à bon port. Le prochain Gann sera sans doute une variante de *Pacific Express*. *Twilight for the Gods*, dure deux heures et une minute. Comme *Darby's Rangers* de Wellman ou *Plymouth Adventure* de Brown, il a le charme de sa longueur. Il n'y a qu'un plan attachant sur dix, les autres n'étant que joliment coloriés. Mais c'eût été un tort que de coupailler une demi-heure pour respecter la mesure traditionnelle. Car c'est un des rares et moliéresques films où la réflexion du spectateur n'est jamais précédée par celle du réalisateur, qui, bien souvent, cherche à dynamiter son montage et à conquérir son auditoire par les artifices d'une rapidité qui tient lieu de talent. Ici, nous nous disons : « *Tiens, c'est joli, cela; bon, maintenant, il faut trouver autre chose ; moi, je ne vois pas très bien combien, comment m'en sortir; à quoi bon d'ailleurs, puisque je ne suis pas Pevney; ah ! qu'est-ce qu'il peut ouvrir et fermer comme portes, cet animal-là ! Pourquoi ci et pourquoi ça? Où veut-il en venir? Tiens, tiens, je n'y aurais vraiment pas pensé, à faire ainsi tourner la tête à Hudson au moment où il se fait couper les cheveux par Cyd; c'est amusant que Kennedy lui ordonne de quitter sa chambre, après tant d'efforts pour la séduire. Et c'est vraiment fort, la première rencontre d'Hudson avec ses passagers au dîner et ses rapports avec Cyd.* Les personnages sont suffisamment typés par Gann pour autoriser toutes sortes de variations originales ; quant à la longueur, elle fait partie du réalisme, puisque nos passagers trouvent le temps fort long sur ce bateau qui n'avance pas. Et tout çà, c'est le ton, l'humour pevneyien, aussi particulier que celui de Clair, mais plus spontané, plus nonchalant, constant à travers tous les changements de registre et de sujet, qu'il explique en partie.

Hudson gagne la pleine mer pour brûler son bateau, lui réserver une fin glorieuse. Tout comme l' « Universal International » flambe en beauté avec *Le Temps d'Aimer*, qui lui a coûté cinq briques, et ne lui en a encore rapporté que deux — moins que *Twilight for the Gods*, sa dernière torpille — ce vieux brigantin qui fait eau de toutes parts, n'est-ce pas le cinéma américain traditionnel — la preuve, c'est qu'il est dirigé par de vieux brigands — de Walsh, Dwan et Pevney ? Seul, subsiste l'Hollywood commercial. 313 films en 1957, 199 en 1958. A l'U.I., 33 en 1957, 10 en 1958, 5 en 1959; mais rien que des films de qualité avec un grand Q, nous précise la publicité. Tu parles... Anthony Mann a quitté *Spartacus* après huit jours de tournage, et personne ne voulant le remplacer, on a dû aller chercher Stanley Kubrick. Plus de surprises accidentelles : l'U.I., thermomètre de la santé esthétique d'Hollywood, ne distribuera plus ni Welles, ni Ulmers, ni Vidors, ni Manns. Et surtout, Sirk, Bartlett, Keller, Edwards, sont menacés de chômage. Pevney aussi, qui, après vingt-six films tournés entre 1950 et 1957, n'en a fait qu'un l'année écoulée, exemple unique dans sa carrière. — L. M.

Une petite idée

IN LOVE AND WAR (LE TEMPS DE LA PEUR), film américain en Cinémascope et Deluxe, de PHILIP DUNNE. *Scénario :* Edward Anhalt, d'après un roman d'Anton Myrer. *Images :* Leo Tover. *Musique :* Hugo Friedhofer. *Interprétation :* Robert Wagner, Dana Wynter, Jeffrey Hunter, Hope Lange, Bradford Dillman, Sheree North, France Nuyen. *Production :* Jerry Wald, 1958. *Distribution :* 20th Century-Fox.

A ceux qui s'interrogent encore sur le talent de Philip Dunne, et j'avoue être de leur nombre, *Le Temps de la peur* n'apportera pas de réponse décisive dans un sens ou dans l'autre. Si tant est que ses sujets ne lui sont pas imposés, cet ancien scéna-

riste semble ne les chercher que dans la pire convention littéraire : celle qui, n'ayant pas le courage de la fiction, fait passer sous le couvert sociologique ou historique le romanesque le plus éculé.

Quelle est en tout cas l'attitude du metteur en scène devant cette littérature ? Attitude critique, pouvait-on avancer avec indulgence après *Hilda Crane* et *Le Train du dernier retour*, comme on pouvait le dire avec justesse de Brooks après *La dernière fois que j'ai vu Paris*. Mais ce serait ici forcer la bienveillance que de renouveler à Dunne le crédit d'une telle excuse, à laquelle on ne songerait qu'en raison du peu d'efforts déployés par le metteur en scène pour nous faire croire à son film : mérite incontestable dont Douglas Sirk avait su parer le contestable scénario du *Temps d'Aimer et de Mourir*. Il n'est d'ailleurs pas exclu que l'idée du producteur ait été de démarquer ce film, comme elle l'a été de démarquer le récent *Kiss them for me* de Donen. Le titre américain, assurément, avoue le programme sans détour : *In Love and War*. Mais quelles amours, quelle guerre ? La plupart des scènes restent à l'état d'ébauche. Se veulent-elles dramatiques ou comiques ? Le ton en est si mesuré que l'effet se perd dans une commune grisaille.

Et pourtant, son inachèvement même, la gaucherie de son scénario, donnent au film, par moments, un air de liberté que plus de rigueur dans la composition et plus de contrôle dans la mise en scène lui feraient perdre sans doute. J'accorde que ce sont là des grâces tout à fait aberrantes, et qui ne résisteraient pas à une seconde vision. Souvent, les scènes les plus travaillées sont aussi les moins bien venues. Et j'incline à croire que Philip Dunne ne peut donner de bon que ce qui lui échappe. Il reste une petite idée de temps en temps, comme disait Léonard, celui de Prévert : cette imperceptible oscillation d'un soldat en proie à la fièvre et monologuant son dégoût de la guerre, à la Hemingway. Et cette scène, laide sans doute, mais d'une laideur voulue, d'une jeune femme que l'on fait boire de force. Il reste Dana Wynter qu'eût applaudie Scott Fitzgerald. Hélas, toutes les références qu'on peut trouver à ce film nous ramènent, invariablement, à trente ans en arrière. — P.D.

Ces notes ont été rédigées par PHILIPPE DEMONSABLON et LUC MOULLET.

REVUE DES REVUES

U.S.A.

Sous la direction d'Ernest Callenbach, assisté d'Albert Johnson, l'Université de Californie publie un périodique trimestriel appelé à succéder à l'austère QUARTERLY OF FILM, RADIO AND TELEVISION. Le nouveau magazine, intitulé simplement FILM QUARTERLY et imprimé sur papier couché, révèle des ambitions un peu plus relevées que celles de l'insupportable FILMS IN REVIEW. Le premier numéro, Autumn 1958, contenait, outre l'excellente étude de Gavin Lambert (par ailleurs membre du conseil de rédaction) reproduite ici même dans le numéro de novembre, un pertinent article du spécialiste du cinéma japonais, Joseph Anderson, document de première main qui remet gentiment en perspective toutes nos explications improvisées sur les rapports du théâtre et du cinéma japonais; un très bon dossier Buster Keaton, avec interview de l'intéressé. Le deuxième numéro, *Winter* 1958, s'orne d'une couverture superluxueuse avec Sophia Loren émergeant de la pénombre, mais le film choisi, *The Black Orchid* de Martin Ritt, ne mérite pas tant d'honneur. En page trois une admirable photo du set de *The Diary of Anne Frank*, véritable vision de science fiction. Parmi les articles : trois interviews de Satyajit Ray, Luis Bunuel (réponse à une question sur Fellini : « Un grand talent au service de la putréfaction morale »), Luigi Zampa (?); le début de l'étude d'Albert Johnson sur l'œuvre de Vincente Minnelli, illustrée d'excellents documents photographiques.

ALLEMAGNE

La première revue sérieuse de cinéma de l'Allemagne fait aujourd'hui son apparition sous le titre langien de F., alias FILM 58. Rédacteur en chef : Enno Patalas, figure familière des festivaliers, dont la politique rédactionnelle trahit des préoccupations sociologiques assez dans la ligne de CINEMA NUOVO, avec les penchants communistes en moins. On imagine une revue de cinéma dirigée par Jean-Paul Sartre revêtant cet aspect grave et intraitable. Dans le premier cahier (Heft I), paru courant 1958, des études de Patalas, sur le film social américain, d'Ulrich Gregor, sur le néo-réalisme « Ende oder Anfang ? », définissent clairement l'orientation de l'équipe. Le deuxième cahier, paru à la veille de la confrontation de Bruxelles, est consacré en grande partie à une analyse détaillée de l'œuvre de Federico Fellini, avec filmographie à l'appui, et contient également une étude révélatrice de F.M. Bonnet sur la renaissance de la fameuse U.F.A. qui menace aujourd'hui d'engloutir tout le cinéma européen. — L. Ms.

COURRIER DES LECTEURS

Les douze films de l'Histoire

Nous remercions tous ceux qui nous ont envoyé leur commentaire sur notre liste des Douze meilleurs films de tous les temps, *parue dans le n° 90 des* CAHIERS. *La place nous manque pour publier toutes ces lettres. Nous avons choisi celle dont les remarques nous ont paru les plus méthodiques et les plus pertinentes :*

Messieurs,

Le dernier numéro des CAHIERS donne le choix « maison » des douze meilleurs films de tous les temps; il est significatif et fort intéressant. Voici toutefois, puisque vous sollicitez les commentaires de vos lecteurs, les remarques que j'aurais à faire pour ma part :

1° Puisque vous considérez, avec L. Marcorelles (1) que cet arrêt à douze est un « choix absurde », je crois qu'il aurait mieux valu l'étendre, comme Bruxelles l'avait fait dans sa « pré-sélection » à trente films; cela aurait été moins arbitraire. En ce cas il aurait fallu lever l'équivoque de Bruxelles : s'agit-il des films « les plus importants » ou « les meilleurs » ? Peut-être d'ailleurs aurait-il encore mieux valu refuser la confrontation et choisir des metteurs en scène, comme vous l'avez fait d'abord, pour l'ensemble de leur œuvre.

2° A comparer les deux listes on s'aperçoit que huit *réalisateurs* sur douze (Murnau, Renoir, Eisenstein, Griffith, Stroheim, Welles, Dreyer, Chaplin) leur sont communs, bien qu'ils ne soient jamais représentés par la même *œuvre*. Si nous suivions Claude Gauteur parlant, à propos du choix bruxellois, d'un « voyage au bout de l'académisme » (2), il faudrait donc admettre que ces huit grands, justement admirés par les CAHIERS, ont cependant commis dans leur carrière au moins *une* œuvre « académique »; admettons cette hypothèse peu probable, mais que devient alors la « politique des auteurs » ?

3° S'il n'y avait pas eu un choix de Bruxelles, celui des CAHIERS aurait-il été exactement ce qu'il est? N'y a-t-il pas, ici ou là, une volonté systématique (3) de ne donner *aucun* film qui ait été choisi par les autres ? J'admets qu'on préfère encore *Ordet* à *Jeanne d'Arc* ou *La Règle du Jeu* à *La Grande Illusion*, j'avoue ne pas comprendre qu'on mette *M. Arkadin* au-dessus de *Citizen Kane*.

4° Cl. Gauteur se plaint du mépris dans lequel sont tenus le fantastique, le western et la comédie musicale; mais je ne vois aucun film appartenant à ces genres (4) dans le choix CAHIERS; le « film noir » est absent aussi (je ne pense pas que *M. Arkadin* puisse être considéré comme tel), et le comique n'est représenté que par le peu comique *M. Verdoux*.

5° Dans le « premier tour » dont vous parlez, je ne vois pas le nom de Bresson, et je m'en étonne (5) : les CAHIERS renieraient-ils une de leurs plus constantes admirations ? En revanche je note, à la 21e place, le nom de René Clair dont les CAHIERS, au contraire, passent l'œuvre sous silence, injustement d'ailleurs à mon avis. Pourquoi cette contradiction ?

6° A peu près personne, aux CAHIERS pas plus qu'ailleurs, ne connaît le japonais... C'est je crois une coquetterie un peu vaine que de donner seulement le titre original des *Contes de la lune vague* (6). En règle générale d'ailleurs, et sauf cas de notoriété

N.D.L.R. — (1) L'opinion de nos deux envoyés spéciaux, Louis Marcorelles et Claude Gauteur n'engageait qu'eux-mêmes. Les Cahiers, eux, se se montrés moins exigeants, puisqu'ils ont accepté de jouer le jeu. Ils ont voulu proposer la liste des films qui plaisent à leur équipe, considérée en bloc, comme une seule et même personne

(2) Disons que la liste de Bruxelles est, à notre avis, plus académique, ou du moins plus routinière, en ce qui concerne les œuvres que les auteurs.

(3) Volonté, non. Systématique encore moins. Nous avons essayé, tout naturellement, de reviser certaines valeurs reçues.

(4) Le choix de chaque liste était, rappelons-le, limité à douze, et non à trente.

(5) On peut dire que c'est, en effet, la seule surprise de notre vote.

(6) Nous avions choisi de désigner, dans cette liste, chaque film par son titre original.

publique, je crois qu'il vaudrait toujours mieux indiquer entre parenthèses le titre français du film; il vaut mieux ne pas donner à certains lecteurs des CAHIERS l'impression qu'ils ne sont écrits que pour quelques super-initiés.

Louis BOIS,
Vice-président du Ciné-Club de Marseille.

Les dix films de l'année

A propos maintenant des Dix meilleurs films de l'année, *ce commentaire peu conformiste :*

Messieurs,

Je trouve que, dans l'ensemble (et si l'on veut statistiquement) les réponses des critiques sont entachées :

1° D'une bergmanomanie excessive. Mettre trois films de Bergman sur les 10, c'est trop : non seulement ça fait penser à un tic, ou à une fascination, mais encore çà oblige à laisser tomber beaucoup de richesses. Qu'est-ce qu'ils auraient fait si on avait sorti dix Bergman cette année? (mais peut-être que, dégoûtés, ils n'en auraient mis aucun sur leur liste!)

2° D'une excessive indulgence vis-à-vis du cinéma français, et plus particulièrement à l'égard d'un certain nombre de films que, pour ma part, je trouve profondément ennuyeux : par exemple *Mon Oncle* ou *Les Amants*. Mes préférences personnelles vont à *Une Vie* (le 1er film où Astruc réussit enfin à faire moins de manières) et *La Vie à deux*, que je m'étonne de n'avoir vu citer nulle part.

Autre détail : il me semble qu'il vaut mieux citer un film où un petit metteur en scène donne son maximum, plutôt qu'une œuvre secondaire d'un grand metteur en scène. *Les Girls* ne pèsent pas lourd devant *A Star Is Born* ou *Bhowani Junction*, tandis que *L'Esclave libre*, par exemple, est une espèce de « sur-Walsh » (avec les deux acteurs préférés du vieux corsaire)...

Jacques GOIMARD,
Paris.

Critiques et suggestions

Terminons par cet exposé, probe et précis, de quelques griefs d'ordre un peu plus général :

Chers amis des CAHIERS,

Je lis votre revue depuis fort longtemps et si je ne vous ai encore jamais écrit, n'attribuez pas mon silence à de l'indifférence, mais à la conviction que l'opinion des lecteurs est de fort peu de poids dans l'élaboration d'une revue. Toutefois, telle est l'inconséquence de la nature humaine, je ne puis m'empêcher de vous donner mon opinion sur les CAHIERS et de vous dire les quelques modifications que je serais tenté d'y apporter si te trônais à la « rédaction en chef ».

Ce que je vous reprocherais surtout, c'est de vous laisser obnubiler par l'actualité : vous parlez trop de films nouveaux, vous ne dites pratiquement rien des films anciens. Or une revue de la valeur des CAHIERS devrait être non seulement l'écho des films qui « sortent » aux Champs-Elysées, mais au moins autant de ceux que le Studio Bertrand, le Studio Parnasse, la Pagode ont le mérite de nous offrir de temps en temps. J'ai eu le bonheur de dénicher une collection complète de la REVUE DU CINÉMA, et voici ce que j'ai trouvé, page 74 du n° 6 (printemps 47) sous la plume de J.-G. Auriol : « *Pour répondre à des demandes dont le nombre et l'ardeur nous ont émus, nous n'étudierons pas seulement sur* « *notre écran* » *les films nouveaux, mais tout ouvrage antérieur à* 1946 *qui reste digne d'être préservé de l'oubli* ».

Or si je feuillette les CAHIERS, qu'est-ce que j'y trouve ? *Le Grand Passage, Grand Hôtel, Lifeboat, Viva Villa, J'ai le droit de vivre, Le Dictateur*, et c'est à peu près tout. Pendant ce temps ressortent *Les Passagers de la nuit, Le Faucon maltais, A l'Ouest rien de nouveau, L'Introuvable, Des Souris et des Hommes, L'Insoumise, La Proie du mort, Une Femme disparaît, La Chevauchée fantastique, Et tournent les chevaux de bois, Le Port de l'angoisse, Le Long Voyage*, etc., chaque fois j'attends que vous en parliez, chaque fois je suis déçu parce que vous n'en dites rien (1). Et pourtant, tous ces films ne restent-ils pas « dignes d'être préservés de l'oubli ? »

Une telle attitude aboutit à ceci, que les metteurs en scène qui ne tournent plus ne trouvent jamais place dans vos colonnes : à vous lire, on dirait que Robert Montgomery, Lewis Milestone, que Victor Fleming, que Frank Capra, pour ne pas en citer d'autres, n'ont jamais existé. Avouez que ce sont là des oublis tout à fait injustifiables. Je vous en prie, tâchez de les réparer. Supprimez au besoin, si vous manquez de place, la rubrique des « films sortis du tant au tant », dont je ne vois guère l'intérêt (2). Cela vous fera une page gagnée, que vous pourrez consacrer à la critique d'une reprise : vous m'accorderez qu'il y a bien une reprise par mois qui vaille la peine qu'on en parle. Et si vous ne pouvez publier d'entretiens avec Montgomery, Milestone ou Capra, pour reprendre mes exemples, pourquoi ne pas faire de temps en temps une rétrospective sur l'œuvre de l'un de ces réalisateurs ? Je crois que c'est une chose que vous devez au bon cinéma,

à celui précisément que vous défendez, mais incomplètement, dans vos colonnes (3).

Je vous le dis en « mordu » du cinéma, je vous le dis aussi en lecteur qui vous estime, dont l'attachement à votre revue ne fait que croître, et qui, pour cette raison, voudrait la voir la plus parfaite possible. Je souhaite qu'un jour ou l'autre vous teniez compte de ce que je vous dis, et de ce que je ne suis sûrement pas le seul à penser (demandez donc l'avis de vos lecteurs).

Second point: vous pratiquez aux CAHIERS la politique « des auteurs ». Je vous avouerais qu'aimant beaucoup Hitchcock, Hawks, Welles, Lang, Brooks et, d'une façon plus générale, étant extrêmement attaché au cinéma américain, je suis tenté de considérer cette « politique » d'un œil indulgent, puisque ses goûts sont un peu les miens. Mais j'aime aussi Ford et Wyler, dont vous parlez peu et presque seulement à travers leurs œuvres récentes, Huston, Daves et Dmytryk qu'une partie de votre équipe ne se fait jamais faute d'éreinter. Je voudrais alors éclaircir le point suivant : puisque, tout en disant que celui qui commente un film dans les CAHIERS est celui qui a le plus de bien à en dire, vous laissez Eric Rohmer massacrer *Moby Dick*, Charles Bitsch *Le Bal des maudits*, Philippe Demonsablon et François Truffaut aller chercher noise à Huston dans des articles consacrés à Aldrich et à Becker (ce qui est un comble, vous me l'accorderez!), il est clair qu'il y a dans votre attitude quelque chose d'illogique. Dans ce cas, pourquoi ne pas donner automatiquement la critique des films réalisés par des metteurs en scène « non-cahiers » à ceux de votre équipe qui ne pratiquent pas cette politique ? A Pierre Kast par exemple ou à Jacques Doniol-Valcroze, qui est l'intelligence et l'impartialité mêmes, et qui pourrait user de son autorité de rédacteur en chef (comme il le fit naguère pour Dassin) pour arracher aux griffes des « jeunes Turcs » les infortunés Dmytryk et Huston. Ainsi les lecteurs entendraient en dire autre chose que du mal, ce qui finit par être agaçant à la longue, ou du moins les critiques seraient cette fois entièrement justifiées. Et les dits jeunes Turcs pourraient alors se consacrer à l'éloge de leurs auteurs en toute tranquillité (4).

Dernière question, qui sera brève et péremptoire : où sont passés tous les articles que vous aviez annoncés? Quid des entretiens avec Nicholas Ray et Preston Sturges? Quid du « Chant du Hitchcock » de Pierre Kast? Quid de « Mon expérience américaine » de Fritz Lang? Se sont-ils « enfuis à jamais » ou nous réservez-vous une délicieuse surprise pour un prochain numéro (5) ?...

Je vous remercie des joies que vous m'apportez chaque mois et en souhaitant longue vie aux CAHIERS et, en vous donnant rendez-vous au n° 100, je vous prie de croire tous à mes sentiments les plus sincères.

Jacques PERON,

Sainte-Marine (Finistère).

---

(1) Il ne s'agit pas, dans ce cas, de véritables « reprises ». Le rôle des CAHIERS est-il vraiment de rendre compte de *tous* les programmes des salles de répertoire ?

(2) Ce n'est pas l'avis de la plupart de nos lecteurs.

(3) Nous accordons au contraire, il nous semble, une place relativement grande aux rétrospectives. Que notre lecteur se rassure : nous saurons bien tirer de l'oubli, un jour, Capra, Montgomery ou Fleming, si vraiment l'oubli est injuste. N'empêche que nous tiendrons compte, dans la mesure du possible, de sa suggestion.

(4) Les « jeunes Turcs », qui ne sont plus si jeunes, laisseraient bien volontiers Wyler, Huston, Dmytryk, Daves, Dassin à leurs défenseurs. Mais de défenseurs guère, à l'horizon des CAHIERS, ni même ailleurs.

(5) Nicholas Ray a paru. Sturges s'est dérobé. Lang, espérons-le, tiendra ses promesses (nous préparons un ensemble sur lui).

FILMS SORTIS A PARIS
DU 11 FÉVRIER AU 10 MARS 1959

9 FILMS FRANÇAIS

Asphalte, film de Hervé Bromberger, avec Françoise Arnoul, Massimo Girotti, Jean-Paul Vignon, Georges Rivière, Marcel Bozuffi, Dany Saval, Jean-François Poron. — « Ah ! la pluie de Paris », s'écrie Françoise Arnoul. A quoi lui est-il répondu justement : « Je ne suis guère sensible à cette sorte de poésie. » Le tout dans un taxi roulant devant transparence... Pour le reste, ces jeux avec nos pseudo-James Dean de banlieue sont aussi dangereux pour Bromberger que pour Chenal.

Le Beau Serge. — Voir critique de Jean Douchet dans notre numéro précédent.

Cigarettes, whisky et p'tites pépées, film de Maurice Régamey, avec Annie Cordy, Pierre Mondy, Nadine Tallier, Jean Carmet, Albert Rémy, Franco Interlenghi, René Havard, Micheline Gary. — Comédie musicale crasseuse, minable, fauchée, vulgaire, attristante, bâclée.

Drôles de phénomènes, film de Robert Vernay, avec Sophie Desmarets, Philippe Clay, Christian Alers, Gabrielle Dorziat, Mary Marquet, Catherine Fonteney, Joël Flateau, Yves Noël. — Histoire d'enfants de bonne famille dans la tradition de la « Semaine de Suzette », le charme naïf en moins.

Faibles femmes, film en Eastmancolor de Michel Boisrond, avec Mylène Demongeot, Pascale Petit, Alain Delon, Pierre Mondy, Jacqueline Sassard, Anita Ruf, Noël Roquevert, André Luguet. — Boisrond et Annette Wademant ont réussi à faire passer un peu de la verve américaine dans le cinéma comique français et sans trop faire crier au pastiche. C'est un film de divertissement comme on souhaiterait qu'on en tournât davantage, s'il s'y rencontrait plus de désinvolture et de frais minois, de mordant dans la satire, bref, ce je ne sais quoi qui nous eût invité à consacrer à ce film plus de cinq lignes.

La Femme et le Pantin. — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 56.

Guinguette, film de Jean Delannoy, avec Zizi Jeanmaire, Jean-Claude Pascal, Maria-Christinia Gajon, Paul Meurisse, Marie Mergey, Raymond Bussières, Henri Vilbert, Sophie Grimaldi. — Peut-on plaider les « circonstances atténuantes » pour ce méchant pastiche des poncifs nationaux d'il y a vingt ans ? Jeanson y retrouve sa jeunesse, Jeanmaire le spectre d'Arletty, Delannoy son application d'éternel assistant.

L'Ile du bout du monde, film d'Edmond T. Gréville, avec Rossana Podesta, Magali Noël, Dawn Addams, Christian Marquand. — Même sujet que les *Possédées* de Brabant. Un homme et trois femmes offrent à l'écran moins de combinaisons qu'on ne pense. Même pas un grain de folie, rien que des transparences. Trop petit rôle pour Dawn Addams.

Le Petit Prof', film de Carlo Rim avec Darry Cowl, Béatrice Altariba, Yves Robert, Christiane Barry, René Blancard, Mathilde Casadessus, Georges Chamarat, Rosy Varte. — Trente ans de la vie d'un Français moyen, vus par un Français médiocre. Rim a cependant réussi à rendre Darry Cowl sinistre.

8 FILMS AMERICAINS

Appointment with a shadow (*Rafales dans la nuit*), film en CinemaScope de Richard Carlson, avec George Nader, Joanna Moore, Brian Keith, Virginia Field. — Minable film policier, mâtiné de *Lost week-end*. Le pauvre Richard Carlson n'essaie pas un instant de donner le change sur la marchandise ; à juste titre.

Gigi. — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 54.

In love and War (*Le Temps de la peur*). — Voir note de Philippe Demonsablon dans ce numéro, page 57.

The Inn of the Sixth Happiness (*L'Auberge du sixième bonheur*), film en CinemaScope et en De Luxe de Mark Robson avec Ingrid Bergman, Curd Jurgens, Robert Donat, Michael David. — Entreprise commerciale sainement conçue : scénario bien-pensant inspiré des *Clefs du Royaume*, vedette de choc, metteur en scène impersonnel. Si l'ensemble ne fait pas d'argent, c'est à désespérer.

Separate Tables (*Tables séparées*), film de Delbert Mann, avec Rita Hayworth, Deborah Kerr, David Niven, Wendy Hiller, Burt Lancaster, Gladys Cooper. — La preuve par l'absurde du désarroi des producteurs : toute pièce à succès devant être filmée, on adapte à l'écran un pur véhicule pour prouesses d'acteurs, sans se préoccuper de son éventuel intérêt dramatique. Reste une suite de sketches moroses, filmés à la petite semaine et que ne sauvent pas quelques tristes cabotins.

Shoot-out at Medicine Bend (*Le Vengeur*), film en WarnerScope de Richard L. Bare, avec Randolph Scott, James Craig, Angie Dickinson, James Garner. — Pur western de série; l'habit de quaker va comme un gant à Randolph Scott.

Twilight for the Gods (*Crépuscule sur l'Océan*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 57.

The Two-Headed Spy (*Chef de réseau*), film d'André de Toth, avec Jack Hawkins, Gia Scala, Erik Schumann, Alexander Knox, Félix Aylmer. — Où l'on apprend que l'un des principaux généraux nazis n'était autre qu'un espion anglais. On ne s'ennuie pas. Gia Scala est toujours aussi belle, Jack Hawkins toujours aussi laid.

2 FILMS ALLEMANDS

Nachts, wenn der Teufel Kam (*Les SS frappent la nuit*), film de Robert Siodmak, avec Claus Holm, Mario Adorf, Hannes Messemer, Peter Carsten. — Sujet remarquable (l'histoire du « Maudit » interférant avec l'effondrement du IIIe Reich), mais non traité. Mise en scène pseudo-expressionniste, moins convaincante que celle des *Tueurs* hollywoodiens et des *Rats* berlinois. Mario Adorf parodie plaisamment Brando et Rod Steiger.

Esclave de son désir, film de Wolfgang Becker, avec Barbara Rutting, Carlos Thompson. — Une femme suit son gigolo jusqu'en Egypte. Mélo sous toutes les latitudes. Bonne photo. Barbara Rutting fidèle à elle-même.

1 FILM INDIEN

Parash Pathar (*La Pierre philosophale*), film de Satyajit Ray avec Tulsi Chakraverty, Ranibala, Kali Banerji, Gangapada Basu. — Pour les Hindous, paraît-il, c'est du Pagnol. Pour nous, c'est de la comédie anglaise. Ray regrette que ce film ait été exporté. Nous aussi.

1 FILM ANGLAIS

The camp on Blood Island (*L'Ile du camp sans retour*), film en MegaScope de Val Guest, avec Carl Mohner, André Morell, Edward Underdown, Walter Fitzgerald. — Plagiat à la petite semaine du *Pont de la rivière Kwaï*.

1 FILM ITALIEN

La principessa delle Canarie (*La Conquête héroïque*), film de Paolo Moffa avec Silvana Pampanini, Marcello Mastroianni, Gustavo Rojo, Jose Maria Lado. — Fade histoire d'aventures d'après un épisode de la colonisation espagnole. Regrettons de n'avoir vu qu'en noir la photo de Séraphin.

1 FILM SUEDOIS

Nära livet (*Au seuil de la vie*). — Voir critique d'Eric Rohmer dans ce numéro, page 48.

1 FILM CANADIEN

Victoire en mer, film de Henry Salomon, version française de Bernard-Roland. — Montage d'actualités de la dernière guerre, conçu pour la télévision. Dans la version projetée en France, quelques plans intercalés sur nos activités pendant la même période ne contribuent pas à la clarté de l'exposé.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

avec Jacques Becker .... N° 32
Jean Renoir .... Nos 34-35-78
Luis Bunuel .... N° 36
Roberto Rossellini .... N° 37
Abel Gance .... N° 43
Alfred Hitchcock .... Nos 44-62
John Ford .... N° 45
Jules Dassin .... Nos 46-47
Carl Dreyer .... N° 48
Howard Hawks .... N° 56
Robert Aldrich .... Nos 64-82
Joshua Logan .... N° 65
Anthony Mann .... N° 69
Gerd Oswald .... N° 70
Max Ophuls .... N° 72
Stanley Kubrick .... N° 73
Vincente Minnelli .... N° 74
Robert Bresson .... N° 75
Jacques Tati .... N° 83
Orson Welles .... Nos 84-87
Gene Kelly .... N° 85
Ingmar Bergman .... N° 88
Nicholas Ray .... N° 89
Richard Brooks .... N° 92
Luchino Visconti .... N° 93

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 fr. Envoi recommandé : 600 fr. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

Prix du numéro : 300 Frs (Etranger : 350 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française . .	1.700 Frs	France, Union Française . .	3.300 Frs
Etranger	2.000 Frs	Etranger	3.800 Frs

et Ciné-Club : 2.800 Frs (France) et 3.200 Frs (Etranger).

Adresser lettres, chèques ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1959